gérard genette

Aurul cade sub fier • Vîrtej încremenit • Fericirea lui Mallarmé? • Utopia literară • Psiholecturi • Structuralism și critică literară • Figuri • Tăcerile lui Flaubert • Literatura ca atare • Rațiunea criticii pure • Literatura și spațiul • Frontiere ale povestirii • Verosimil și motivație • Le jour, la nuit • Limbaj poetic, poetică a limbajului • „Stendhal" • Critică și poetică • Poetică și istorie • Metonimia la Proust •

figuri

editura univer

Scanned with CamScanner

FIGURI

GÉRARD GENETTE

Selecție, traducere și prefață de
ANGELA ION • IRINA MAVRODIN

București, 1978
Editura UNIVERS

Scanned with CamScanner

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

CULEGEREA de față cuprinde următoarele studii: *L'or tombe sous le fer*; *Vertige fixé*; *Bonheur de Mallarmé?*; *L'utopie littéraire*; *Psycholectures*; *Structuralisme et critique littéraire*; *Figures*; *Silences de Flaubert*; *La littérature comme telle (Figures I)*; *Raisons de la critique pure*; *La littérature et l'espace*; *Frontières du récit*; *Vraisemblance et motivation*; *Le jour, la nuit*; *Langage poétique, poétique du langage*; *„Stendhal" (Figures II)*; *Critique et poétique*; *Poétique et histoire*; *Métonymie chez Proust (Figures III)*.

Notele, cînd nu se face altă specificare, aparțin autorului.

Traducerea textelor a fost făcută împreună cu următorii studenți de la Universitatea din București, Facultatea de limbi străine, secția de limbă și literatură franceză: Carmen Aga—Florentina Bunea — Mariana Chiriță — Narcisa Ciauşu — Roxana Ciortea — Ruxandra Constantinescu — Maria Cudelcă — Adriana Drăguşescu — Carmen Gribincea — Anca Magherescu — Cristina Maliutin — Adina Petruțoni — Mihaela Adina Popescu — Jana Rotescu — Rodica Stoenescu — Liliana Stoicescu — Mirela Șetraru — Simona Ștefănescu — Doina Țolescu — Flavia Vernescu.

Scanned with CamScanner

PREFAȚĂ

APROPRIEREA de pe pozițiile esteticii marxiste, într-o viziune științifică integratoare, a unor moduri de abordare și metode ale criticii moderne, ni se pare nu numai posibilă, ci și necesară. Un demers care ar putea deveni stimulator ni s-a părut a fi cel întreprins de Gérard Genette prin cîteva studii cu caracter programatic, dar și prin cele în care, aplicată la cîțiva autori, critica literară devine poetică, aflîndu-și totodată originea în aceasta. La Genette, reprezentant de prim ordin al așa numitei Neo-retorici, întîlnim, după părerea noastră, sub forma cea mai cristalizată, un punct de vedere istorist, exprimat dealtfel și de către alți teoreticieni aparținînd aceleiași direcții, ca Barthes, Todorov etc. „Într-un anume moment al analizei formale *trecerea la diacronie* se impune", „refuzul diacroniei sau interpretarea ei în termeni nonistorici aducînd prejudicii teoriei însăși", precizează el, la modul cel mai categoric, în *Poétique et histoire*. Nu există deci incompatibilitate, în analiza formelor, între studiul sincronic (analiza imanentă, „lectura", „descrierea" textului, care încearcă să reconstituie sistemul textului) și studiul diacronic.

Refuzul istoriei, atribuit uneori nediferențiat criticii formaliste, este o punere între paranteze provizorie în cazul celor mai importanți reprezentanți ai ei, o suspendare metodică. După Genette, ale cărui afirmații în acest sens ni se par cel mai sistematic susținute, această critică, ce ar trebui mai corect numită, spune el, teorie a formelor literare sau poetică, este menită să întîlnească în mod inevitabil în drumul ei istoria.

În această nouă concepție despre statutul criticii și cel al poeticii, privite ca discipline complementare între care există schimburi neîncetate, ambele considerate a fi o apropiere fundamentală de literatură, în timp ce istoria literară în sens tradițional (biografie, surse și influențe ale operelor, „geneza" și „ecourile" acestora etc.), ca și tehnicile filologice de descifrare și de stabilire a textelor, nu sînt decît discipline anexe în studiul literaturii (pentru că nu o abordează în aspectele ei specifice), critica este, prin caracterul ei necesarmente discontinuu, analogă cronicii, în timp ce poetica este domeniul propriu-zis al istoriei, pentru că la acest nivel se realizează viziunea unor ansambluri omogene de opere existente, sau virtuale, care suferă transformări coerente, a căror legi-

Scanned with CamScanner

tate poate fi surprinsă, şi nu colecţii fortuite de opere autonome şi singulare. O istorie specifică a literaturii s-ar defini, aşadar, ca istorie a legilor de evoluţie a formelor literare (legitatea neputînd fi surprinsă decît la acest nivel de generalizare, care depăşeşte studiul operei individuale, întemeindu-se totodată pe el).

Sursele unui atare punct de vedere, citate de Genette, sînt mai vechi. După Tînianov, încă din 1927, „obiectul specific al istoriei literare este această *variabilitate* a literaturii". Formaliştii ruşi folosesc încă în primele lor texte noţiunea de „evoluţie literară", iar Eichenbaum scrie în 1927 : „Teoria îşi cerea dreptul de a deveni istorie". Tot după Tînianov, noţiunea fundamentală a istoriei literare fiind aceea a substituirii sistemelor, o perioadă literară poate fi definită ca un răstimp în care un anume sistem se menţine fără mari schimbări. Orice schimbare importantă în discursul literar afectează întreg sistemul, provocînd astfel înlocuirea unui sistem prin altul. Istoria literară trebuie deci să se ocupe de trecerea de la un sistem la altul, după ce a abordat sincronic sistemul unei perioade literare. Altfel spus, „istoria literară trebuie să studieze *discursul literar* şi nu operele, ceea ce o defineşte ca parte a poeticii".

În consens cu Tînianov şi Jakobson (citaţi de Genette, care le adoptă punctul de vedere), istoria literaturii (sau a artei) este strîns legată de celelalte serii istorice : fiecare dintre aceste serii comportă un fascicol complex de legi structurale care îi este propriu. Mai curînd decît de „reflex", relaţia dintre seria literară şi celelalte serii istorice este de participare, de interacţiune etc. În studierea acestei relaţii trebuie stabilită o ierarhie. Iată de ce istoria literară trebuie studiată numai pornind de la seriile *învecinate*, de la examinarea condiţiilor *imediate*, şi nu de la seriile cauzale îndepărtate, deşi importante. Printre aceste serii învecinate se numără în primul rînd „comportamentul verbal general al unei societăţi". O opinie asemănătoare este şi cea afirmată de către Cercul lingvistic de la Praga : „Pe viitor, istoria literaturii nu trebuie să mai fie concepută ca un comentariu dezlînat al elaborării unor fenomene extraliterare, ci ca o serie neîntreruptă, deşi susţinută de evoluţia societăţii precum un fluviu de albia lui".

Aceste vederi, bogate în consecinţe privind posibilitatea unei istorii a literaturii concepută în specificitatea ei, sînt fără îndoială şi rezultatul influenţei unor texte fundamentale ale gîndirii marxiste, care a marcat în mod decisiv gîndirea contemporană (inclusiv teoria şi critica literară). Este simptomatic faptul că primul care încearcă să fundamenteze nu numai teoretic ci şi practic o istorie a literaturii (franceze) ca „istorie a formelor literare" este un critic marxist (Lucien Goldmann). Ideea însăşi de structură, de sistem, de forme (toţi aceşti termeni apar cu o foarte

Scanned with CamScanner

mare frecvență în textele marxiste) determinate istoric și văzute în succesiune dialectică, abordate, așadar, științific, adică în ceea ce au ele mai general, pe baza particularităților concrete, este o idee nu numai compatibilă cu gîndirea marxistă ci, fără îndoială, inspirată din ea. Teza condiționării literaturii de către „seriile cauzale îndepărtate", considerate „importante", dar nu direct, ci prin mijlocirea seriilor imediat învecinate, poate fi raportată ea însăși la cunoscutele texte ale lui Engels: „Dezvoltarea politică, juridică, filosofică, religioasă, literară, artistică etc. se întemeiază pe dezvoltarea economică. Dar toate acestea acționează totodată și una asupra celeilalte, precum și asupra bazei economice. Situația economică nu este *singura cauză activă,* toate celelalte fiind numai efect pasiv, ci are loc o interacțiune pe baza necesității economice, care, *în ultimă instanță,* se impune întotdeauna" (Scrisoarea către H. Starkenburg din 25 ian. 1894, în Marx, Engels, Lenin, *Despre literatură și artă,* Editura Minerva, B.P.T., 1974, p. 11); „...potrivit concepției materialiste a istoriei, factorul hotărîtor în istorie este *în ultimă instanță* producerea și reproducerea vieții reale. Nici Marx, nici eu n-am afirmat vreodată mai mult. Și dacă cineva denaturează aceasta, afirmînd că factorul economic este *singurul* hotărîtor, preface teza de mai sus într-o frază goală, abstractă și absurdă" (Scrisoarea către I. Bloch din 21—22 sept., 1890, ibidem, p. 10; sublinierile în text).

Aceste premise teoretice, care afirmă că există relații indisolubile între literatură și realitate, cea de a doua condiționînd-o pe prima, dar că aceste relații sînt de natură nonimediată, mod ce apare, mai mult sau mai puțin explicit, la o bună parte dintre criticii moderni, comportă dificultăți privind fundamentarea general-teoretică și metodologică ce, după cum Genette însuși recunoaște, nu au fost încă depășite. Tentația și promisiunea pe care le închid continuă însă să rămînă mari. El pare a situa istoria literaturii pe tărîmul ei specific, a-i da ca obiect literatura însăși, conferindu-i totodată rigoare științifică prin demersul programatic vizînd a degaja legile generale de transformare a operelor literare, văzute nu sub specia particularului și accidentalului, ci sub aceea a generalului și necesarului, atribute în afara cărora se consideră că nu poate fi vorba de o adevărată (=științifică) istorie a literaturii.

Totuși o istorie a literaturii ca știință a generalului poate să apară ca o contradicție în termeni, specificul literaturii, al artei, constînd tocmai în unicitatea faptului de creație, studiul literaturii în specificitatea ei fiind tocmai studiul diferențelor, al operelor ca structuri diferențiate. Dar un atare postulat nu presupune sacrificarea analizei operei ca fapt unic, concret și, în acest sens, ireductibil și irepetabil, ce nu poate fi înseriat ci, dimpotrivă, se întemeiază pe ea în virtutea raportului dialectic dintre

Scanned with CamScanner

general şi particular, dintre invarianţă şi specific, ce se modelează în acest caz şi ca trecere de la diacronic la sincronic, şi invers.

Istoria literaturii, aşa cum s-a constituit prin tradiţie, îşi are justificarea şi utilitatea ei, pe care Genette nu-şi propune să le conteste. Mai mult, ea există, în timp ce cealaltă, propunînd o viziune de ansamblu, omogenă şi coerent structurată, riscă, poate, să rămînă doar o splendidă utopie (cf. Valéry, care imagina „o istorie a literaturii înţeleasă nu atît ca istorie a autorilor şi a accidentelor carierei sau operelor lor, cît ca o Istorie a spiritului în calitatea lui de producător şi de consumator de «literatură», istorie care s-ar putea face fără să se pronunţe numele vreunui scriitor", comentat de Genette: „Această viziune unificată a cîmpului literar este o utopie foarte profundă, şi care seduce nu fără temei..." — *Structuralisme et critique littéraire).*

O istorie a literaturii considerată în ea însăşi (şi nu în circumstanţele sale exterioare) şi pentru ea însăşi (şi nu ca document istoric), al cărei obiect ar fi istoria elementelor totodată durabile şi variabile, transcendente operelor literare şi constitutive ale jocului literar, *formele literare* (de exemplu, codurile retorice, tehnicile narative, structurile poetice etc.), are ca punct de plecare, după părerea lui Gérard Genette, „redescoperirea şi redefinirea categoriilor formale moştenite de la o tradiţie foarte veche şi pre-ştiinţifică". Spre aceasta tinde aşadar cu precădere efortul teoretic al lui Genette, spre constituirea unei teorii generale a formelor literare, *poetica,* disciplină complementară criticii literare aplicată operei particulare şi care în mod necesar trebuie să preceadă istoria literaturii, întrucît ea îi degajează acesteia obiectele.

Concepută în acest mod, poetica urmăreşte să elucideze relaţia care poate exista între singularitatea unui text şi teoria generală a formelor literare. Astfel, pe parcursul celor trei volume de studii publicate de Gérard Genette sub titlul general *Figures,* poeticianul precede, sau însoţeşte în permanenţă criticul şi istoricul literaturii.

Din confruntarea operelor literare particulare cu categoriile formale reexaminate şi reevaluate de Genette, care parcurge un spaţiu literar foarte întins, mergînd de la poetica barocă la povestire sau la limbajul poeziei moderne, poeticianul degajează un sistem general al *posibilelor* discursului, în spiritul unei concepţii deschise asupra literaturii, care nu codifică în categorii fixe ca vechea retorică a erei clasice, preocupată să erijeze tradiţia în normă şi să canonizeze ceea ce s-a scris, ci valorizează toate resursele textului literar, originalitatea şi inovaţiile care anunţă evoluţii ulterioare. Saint-Amant, Montaigne, Corneille, Doamna de Sévigné, Balzac, Stendhal, Flaubert, Mallarmé, şi cu precădere Proust, reperele principale şi punctele de sprijin ale demonstraţiei, sînt citiţi în lu-

Scanned with CamScanner

mina a ceea ce au contribuit să creeze, căci, spune Genette, „citim trecutul în lumina prezentului", dispunînd de avantajul de a avea perspectiva asupra transformării şi modificării unor forme literare de-a lungul epocilor. Iar Genette defineşte orice element, orice unitate a povestirii, orice formă literară prin caracterul său funcţional, adică, între altele, prin corelaţia cu alte elemente, modificarea unei funcţii antrenînd inevitabil modificarea celorlalte.

De un interes metodologic deosebit este studiul de poetică aplicată la analiza discursului narativ proustian, intitulat *Discours du récit, essai de méthode* şi publicat în *Figures III*, studiu spre care converg toate observaţile lui Gérard Genette privitoare la acest tip specific de discurs, povestirea *(récit)*, expuse în volumele anterioare *(Silences de Flaubert, Frontières du récit, Vraisemblance et motivation, „Stendhal"* etc.). Demersul epistemologic, relevarea dialecticii generalului şi particularului, conjugă analiza specificităţii naraţiunii proustiene cu efortul teoretic pentru elaborarea unei poetici narative, numită de Genette *narratologie*, ştiinţa posibilelor discursului narativ, confirmată şi verificată nu numai de romanul lui Proust *À la recherche du temps perdu*, care constituie corpusul analizei, ci şi de principalele momente ce articulează evoluţia genului, începînd cu *Iliada* şi *Odiseea* şi trecînd prin arhetipul balzacian, model al naraţiunii clasice şi punct obligatoriu de referinţă pentru o istorie a formelor narative. Căci, după cum mărturiseşte Gérard Genette, căutînd specificul a găsit universalul, punînd fără voia lui critica în serviciul teoriei.

Premisa teoretică, implicînd recunoaşterea raportului care leagă categoriile lingvistice şi categoriile discursive, este constatarea că orice povestire „este o producţie lingvistică asumînd relatarea unuia sau mai multor evenimente", afirmaţie care legitimează abordarea povestirii ca *expansiunea unui verb*. Plecînd de aici, Gérard Genette organizează şi formulează analiza discursului narativ după categoriile împrumutate gramaticii verbului, care se reduc la trei clase fundamentale de determinări, *temps* (relaţiile temporale între povestire şi diegeză), *mode* (modalităţile, formele şi gradele „reprezentării" narative) şi *voix* (modul în care este implicată în naraţiune instanţa producătoare a discursului narativ şi cei doi protagonişti ai săi, naratorul şi destinatarul).

În ciuda unei sistematizări care ar putea părea excesiv de riguroasă şi a proliferării terminologice *(analepse, prolepse, ellipse, paralipse, syllepse, anisochronie, singulatif, focalisation, diégétique, extradiégétique, métadiégétique* sînt doar cîţiva din termenii preluaţi sau creaţi de Gérard Genette pentru a defini categoriile discursului narativ), efortul poeticianului are drept scop să ofere teoriei literare şi implicit istoriei lite-

Scanned with CamScanner

raturii cîteva obiecte de studiu mai riguros conturate decît entităţile tradiţionale.

Departe de a reprezenta o tehnicitate aridă, multiplicarea terminologiei folosită atestă grija pentru acurateţea terminologică şi precizia conceptuală, începînd cu conceptul fundamental al naratologiei, termenul *récit* care, după cum constată Gérard Genette, acoperă trei realităţi diferite, ce se cer desemnate prin termeni diferiţi cu valoare univocă. Astfel, pentru a evita orice confuzie, poeticianul desemnează prin cuvîntul *récit* enunţul narativ, textul, discursul narativ care asumă relatarea unui eveniment sau a unei serii de evenimente, prin *histoire* sau *diégèse* semnificatul sau conţinutul narativ şi prin *narration* actul narativ producător. În acest mod valoarea operaţională a conceptelor utilizate sporeşte considerabil, oferind analistului un instrument de cercetare de o mare precizie şi fineţe, cu aplicabilitate generală la studiul oricărui tip de povestire, clasică sau modernă.

În aceasta constă interesul metodologic principal al cercetărilor de naratologie întreprinse de Gérard Genette, care cu o lipsă de ostentaţie şi uneori cu o autoironie de bun augur, dovedeşte că posedă arta rară de a îmbina spiritul riguros şi exact, indispensabil oricărui efort ştiinţific care vizează descoperirea generalului, cu sensibilitatea faţă de unicitatea operei analizate, manifestîndu-şi discret preferinţa pentru acele elemente care în textul proustian — obiect predilect al preocupărilor poeticianului — sînt nu numai „lizibile", sau clasice, dar, mai ales, „scriptibile", adică moderne.

ANGELA ION şi IRINA MAVRODIN

Scanned with CamScanner

„AURUL CADE SUB FIER"

DACĂ dăm crezare unei idei curentă la istoricii artei şi mai mult încă la esteticienii care s-au preocupat de elaborarea unei filosofii a artei baroce, formele noi care apar la sfîrşitul secolului al XVI-lea ar exprima o descoperire a mişcării, o eliberare a structurilor, o animare a spaţiului, al căror mesaj s-ar întîlni cu cel al Naturii pentru a substitui normelor clasice de ordine şi număr, valori vitale, cele ale fluidităţii, expansiunii, profuziunii : curbe şi contra-curbe, faţade scobite, perspective care se pierd în depărtări, proliferare a decorului, înflorire a volutelor, înmugurire a stucurilor, strălucire a transparentului, revărsare bogată de tapiserii şi torsade, toate aceste trăsături caracteristice par într-adevăr să urmărească idealul unui spaţiu mişcător şi expresiv ale cărui modele se găsesc în Natura „vie" : ape curgătoare, cascade, elan vegetal, îngrămădiri şi prăbuşiri, arhitecturi nebuloase. Şi chiar fără să invocăm exemplul prea explicit al decorului manuelin, fîntînile lui Bernini, unele faţade ale lui Borromini, anumite compoziţii ale lui Rubens pot acredita această interpretare vitalistă, cu siguranţă singura pe care o reţine, pentru uzul publicului, mitul Eternului Baroc.

Dacă abordăm în acest spirit poezia franceză a acelei epoci, descoperirea textelor rezervă o ciudată surpriză, şi poate o decepţie. Nimic mai puţin fluid, mai puţin imprecis, mai abrupt decît viziunea care se exprimă în ele. Desigur, universul oferă aici mai întîi o profuziune de culori, de substanţe, de calităţi sensibile şi la primul contact uimeşte tocmai prin bogăţia lui, dar curînd calităţile se organizează în diferenţe, diferenţele în contraste, şi lumea sensibilă se polarizează conform legilor stricte ale unui fel de geometrie materială. Elementele se opun în cupluri ; Aerul şi Pămîntul, Pămîntul şi Apa, Apa şi Focul, Recele şi Caldul, Luminosul şi Întunecatul, Solidul şi Lichidul îşi împart cu o rigiditate protocolară diversitatea tonurilor şi a materiilor.

Am putea să facem o comparaţie instructivă între celebrul sonet al lui Ronsard despre moartea Mariei : *Comme*

Scanned with CamScanner

on voit sur la branche ... şi oricare poezie galantă din epoca următoare. La Ronsard, poemul lunecă uşor spre o stare de fuziune care nu traduce numai metamorfoza în floare a tinerei moarte ; prin jocul sonorităţilor, al rimelor în — *eur* (*fleur*) şi în — *ose* (*rose*), prin fluiditatea ritmului, prin contaminarea imaginilor, poemul traduce îmbălsămarea limbajului însuşi în unitatea substanţială. Prin mijlocirea tandrei magii a unei ofrande funebre onctuoase şi consolatoare,

Pour obsèques reçois mes larmes et mes pleurs,
Ce vase plein de lait, ce panier plein de fleurs... [1]

poemul devine la rîndul lui trandafir, trup parfumat, prospeţime apărată prin miracol de disociere şi de moarte. Tocmai la atari efecte se gîndea Proust, fără îndoială, vorbind despre „Vernisul Maeştrilor", atunci cînd scria că „frumuseţea absolută" a unor opere vine de la „un fel de imprecizie, de unitate transparentă, în care toate lucrurile, pierzîndu-şi aspectul primordial de lucruri, se rînduiesc unele lîngă altele într-un fel de ordine, pătrunse de aceeaşi lumină, văzute unele în altele, fără ca vreun cuvînt să rămînă în afară, să rămînă refractar acestei asimilări" [2].

Poetica barocă pare să fie, dimpotrivă, şi prin vocaţie, *refractară* oricărei *asimilări* de acest ordin. Putem regăsi pe obrajii alor sale Phyllis şi Amarylles trandafirii lui Ronsard, dar şi-au pierdut tot parfumul şi odată cu el toată puterea lor de iradiere : Trandafiri şi Crini, Trandafiri şi Garoafe, Garoafe şi Crini depun pe feţele acestor Frumoase un sistem de contraste ordonate şi fără nuanţe. Aceste flori de-o eleganţă dichisită, pe care nu le înviorează nici o sevă şi nu le ameninţă nici o descompunere,

On ne voit point tomber ni tes Lys ni tes Roses [3],

nu mai sînt flori, abia sînt culori : sînt Embleme care se atrag şi se resping fără să se întrepătrundă, ca piesele unui joc ritual sau figurile unei Alegorii.

---

[1] Drept funeralii primeşte-mi lacrimile şi durerea, / Acest vas plin cu lapte, acest coş plin cu flori... (N. T.).

[2] *Lettre à la comtesse de Noailles, Correspondance*, II, p. 86.

[3] Mainard, *La Belle Vieille*.
Nu vezi căzînd nici Crinii, nici Trandafirii tăi (N.T.).

Scanned with CamScanner

Dealtfel, florile nu mai compun esențialul în repertoriul metaforic al galanteriei, sau mai degrabă nu mai figurează în acest repertoriu decît ca materii prețioase printre altele, într-un sistem cu dominantă *minerală*, și mai exact *lapidară*, ale cărui efecte le imită. Astfel, cînd Tristan l'Hermite scrie :

Ses yeux sont de Saphirs et sa bouche de Roses
De qui le vif éclat dure en toute saison. [1]

relativa este aparent ambiguă, nu numai prin construcția ei (*De qui* are două antecedente sau unul singur ?), dar și pentru că *le vif éclat*, care se referă în mod logic la trandafiri de vreme ce persistența lor provoacă mirare, ar fi mai potrivit pentru safire ; de fapt, este într-adevăr vorba de strălucirea trandafirilor, dar această strălucire este *vie* precum cea a unei pietre : trandafirul și-a preschimbat petalele într-o corolă de fațete, el nu se mai deschide, este *montat* ca o piatră prețioasă și lucește cu o *strălucire artificială*. Toate acestea îl încîntă pe Tristan :

Oh ! que ce réconfort flatte mes rêveries,
De voir comme les Cieux pour faire ma prison
Mirent des fleurs en oeuvre avec des pierreries !

Ceva mai departe gura nu mai este Trandafiri, ci Rubine :

Entrouvrant pour parler ses Rubis gracieux [2]...

Cu Saint-Amant ne aflăm în inima tematicii materiale a barocului : zorile lui sînt *argintii*, dimineața lui *de aur, de purpură și de azur* se ridică deasupra unor pajiști de *email tremurător*, peștii își arată

L'argent de leur échine à l'or du beau soleil. [3]

---

[1] Tristan, *Les Agréables Pensées.*
Ochii-i sînt Safire și gura Trandafiri / A căror vie strălucire dăinuie întreg anotimpul (N. T.).

[2] Saint-Amant, *Moyse sauvé.*
Oh ! cît de mult îmi desfată visarea această mîngîiere, / Cînd văd cum Cerurile spre a mă-încătușa/ Oglindesc flori ferecate în nestemate pietre ! / Întredeschizîndu-și spre a vorbi Rubinele grațioase... (N.T.).

[3] Argintul spinării în aurul frumosului soare (N.T.).

Scanned with CamScanner

Baia Principesei Termuth, în *Moyse sauvé*, prezintă o extraordinară beţie de pietre şi metale preţioase. Într-o piscină de aur, de porfir, de jasp şi de alabastru, de sidef şi de agat, apa Nilului devenită cristal primeşte un corp de *fildeş suplu* şi de *marmură plutitoare ;* părul răspîndeşte

un noble ruisseau d'or
Dans le fluide argent des flamboyantes ondes. [1]

Aceluiaşi Saint-Amant zăpada Alpilor îi înfăţişează *scîntei de aur, de azur şi de cristal* [2], ea este *frumosul bumbac al cerului, o cale transparentă din al doilea metal* (argintul) ; şi spectacolul secerişului se rezumă în acest *raccourci :*

L'or tombe sous le fer... [3]

în care se aliază într-o manieră caracteristică o metaforă vizuală „spontană" (aurul grîului copt) şi o metonimie cu totul convenţională : *fierul* pentru seceră, materia pentru obiect. În această disonanţă de figuri rezidă întreaga subtilitate a „poantei". Nimic nu ilustrează mai bine mişcarea ascunsă prin care scriitura barocă introduce o ordine artificială în contingenţa lucrurilor : „grîul cade sub seceră" este o întîlnire banală, un simplu accident ; „aurul cade sub fier" este un conflict între metale nobile, un fel de duel. Se ştie ce comentariu sever i-au inspirat asemenea artificii lui Pascal, care le folosea cel mai bine : „Cei care fac antiteze forţînd cuvintele sînt ca cei care fac ferestre false pentru simetrie : regula lor nu este de a vorbi potrivit, ci de a crea figuri potrivite". Dar sensibilitatea barocă este în întregime în figuri : ce contează dacă spicul nu este de aur *aşa cum* secera este de fier, nu este vorba decît de a *salva aparenţele*, începînd cu cele mai preţioase : cele ale discursului.

Într-adevăr, predilecţia poetului baroc pentru termenii de orfevrărie şi bijuterie nu exprimă esenţialmente un gust „profund" pentru materiile pe care aceştia le desemnează. Nu trebuie să căutăm aici una din acele reverii de care vorbeşte Bachelard, în care imaginaţia explorează straturile secrete ale

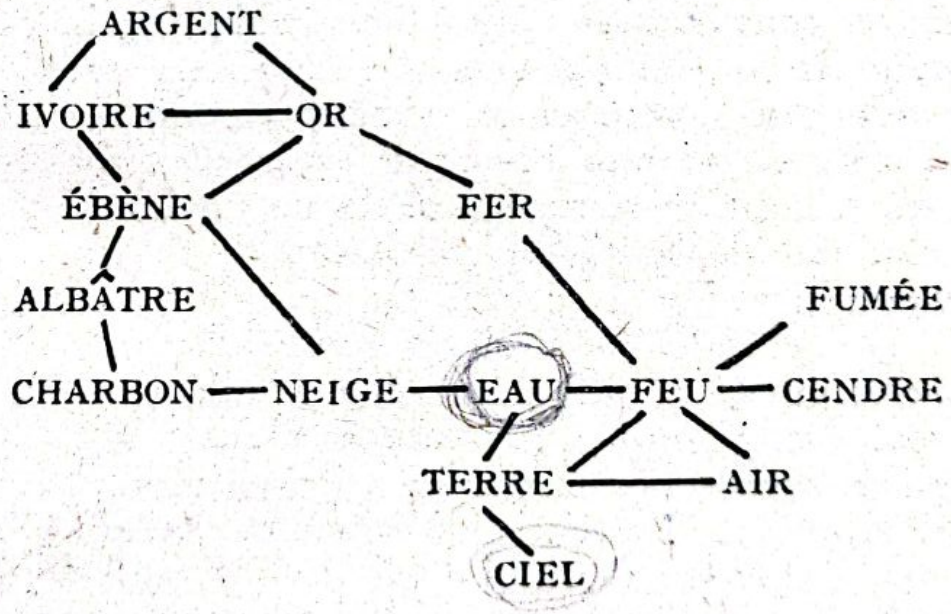
---

[1] un nobil rîu de aur / În argintul fluid al strălucitoarelor unde, (N.T.).

[2] *Id., L'Hiver des Alpes.*

[3] *Id., Sonnet sur la Moisson.*

unei substanţe. Dimpotrivă, aceste elemente, aceste metale, aceste pietre preţioase nu sînt reţinute decît pentru funcţia lor cea mai superficială şi cea mai abstractă : un fel de *valenţă* definită printr-un sistem de opoziţii discontinui, care evocă mai mult combinaţiile chimiei noastre atomice decît transmutaţiile vechii alchimii. Astfel, Aurul se opune cînd Fierului, cînd Argintului, cînd Fildeşului, cînd Abanosului. Fildeşul şi Abanosul se atrag, după cum Alabastrul atrage Cărbunele sau Jaisul, care se opune Zăpezii, care se teme de Apă (sau Foc), care evocă pe de o parte Pămîntul (dar şi Cerul), pe de altă parte Focul sau Flacăra, care cheamă aici Fumul, dincolo Cenuşa etc. Valorile simbolice ale Apei (lacrimi), Fierului (lanţurile dragostei), Flăcărilor (tot dragostea), Cenuşei (moartea) îmbogăţesc sistemul, pe care aproximativ şi parţial l-am putea schematiza astfel, pentru a evita douăzeci de citate inutile :



Amatorul de statistici ar putea cu uşurinţă verifica frecvenţa termenilor celor mai polivalenţi, precum Aur sau Foc, şi cea a asociaţiilor celor mai bogate, deci cele mai stabile (Apa lacrimilor — Focurile dragostei), pe care le găsim şi la Racine :

J'ai langui, j'ai séché, dans les feux, dans les larmes... [1]

[1] Am tînjit, m-am uscat, în flăcări, în lacrimi... (N.T.).

Scanned with CamScanner

Bineînţeles, precum Cerul şi Pămîntul, Noaptea şi Ziua, Sufletul şi Trupul, Visul şi Viaţa, Viaţa şi Moartea, Moartea şi Dragostea oferă contrastele majore pe care trebuie să le raportăm la celelalte pentru a le valoriza într-un chiasm surprinzător. Astfel este această frumoasă cadenţă a lui Tristan :

La Parque n'a coupé notre fil qu'à moitié
Car je meurs en ta cendre et tu vis en ma flamme. [1]

Antologia lui Albert-Marie Schmidt, *L'Amour noir*, a arătat ce sursă inepuizabilă de antiteze oferea tema Frumoasei Maure (*la Belle More*) cu pielea întunecată şi cu ochii luminoşi, în care Natura întreţine fără încetare

Un accord merveilleux de la Nuit et du Jour [2]

sau tema Frumoasei în doliu, la care

L'Amour s'est déguisé sour l'habit de la Mort. [3]

Astfel se constituie un curios limbaj cristalin, în care fiecare cuvînt îşi capătă valoarea din contrastul care-l opune tuturor celorlalte şi care nu se animă şi nu progresează decît printr-o suită de variaţii brusce al căror efect mai mult se repercutează decît se comunică de la un cuvînt la altul, ca atunci cînd este deplasată o piesă pe o tablă de şah.

Putem deci vedea în antiteză figura majoră a poeticii baroce. Ea se manifestă în ideologia furibundă a unui Sponde, a unui d'Aubigné, a unui Donne sau a unui Gryphius, care separă cu violenţă protestele sentimentale sau avînturile religioase într-o dialectică fără ieşire, ai cărei termeni sînt Speranţă şi Disperare, Constanţă şi Frivolitate, Trup şi Suflet, Dumnezeu şi Lume, Infern şi Izbăvire. Ea se desfăşoară în elocvenţa corneliană şi, prin mijlocirea unui dialog numai din replici şi din răspunsuri potrivnice, animă o adevărată dramaturgie a opoziţiei, a cărei mişcare este o încrucişare

---

[1] Tristan, *L'Amour durable.*
Parcele nu ne-au tăiat firul vieţii decît pe jumătate / Căci eu mor în cenuşa ta iar tu trăieşti în flacăra mea. (N.T.).

[2] *L'Amour noir*, p. 92 (Anonim).
O armonie miraculoasă între Noapte şi Zi (N.T.).

[3] *L'Amour noir*, p. 76 (Tristan),
Iubirea s-a ascuns sub haina Morţii. (N.T.).

Scanned with CamScanner

de provocări și de înfruntări, oscilînd între mecanica baletului de curte și cea a duelului, și care tratează Sentimentele, Interesele, Gloriile, Voințele ca tot atîtea figuri ale unui hieratic turnir. Toate acestea sînt bine cunoscute ; dar este poate mai surprinzător și mai revelator să vedem această retorică acționînd la însuși nivelul descrierii și al viziunii lucrurilor. Aceste opoziții forțate, aceste „contra-baterii", aceste ferestre, adevărate sau false, dispuse pentru simetrie, le-am găsit pînă și în perceperea lumii sensibile, pe care ele o fracționează și o cristalizează pînă la a o face să dispară în propria-i reverberare, prin puterea unui limbaj cu fațete, al cărui simbol exact ne este dat de suprafața mării așa cum a văzut-o Tristan :

Le Soleil à longs traits ardents
Y donne encore de la grâce
Et tâche à se mirer dedans
Comme on ferait dans une glace
Mais les flots de vert émaillés
Qui semblent des Jaspes taillés
S'entredérobent son visage
Et par de petits tremblements
Font voir au lieu de son image
Mille pointes de diamants. [1]

Astfel Barocul ne oferă exemplul rar al unei poetici bazată pe o retorică. Desigur, nu există poezie care să nu implice o încredere și chiar încredințarea în puterile limbajului, însărcinat în mod tacit să exorcizeze dificultățile ființei ; dar acest recurs magic exploatează de obicei resurse de un alt ordin. Exemplul poemului lui Ronsard citat mai sus arată destul de bine prin ce mijloc se silește poetul să alunge moartea : printr-o Alchimie în sensul propriu al cuvîntului, adică atingînd în profunzime unitatea materială a lumii, care permite apoi toate transmutările, de exemplu pe aceea care re-

[1] Tristan, *La Mer.*
Soarele cu lungi sulițe arzătoare / O dăruie cu și mai multă grație / Și încearcă să se oglindească în ea / Precum într-o oglindă / Dar valurile smălțuite cu verde / Ce par pietre de Jasp șlefuite / Își fură unul altuia chipul lui / Și în tremur ușor / Arată în locul imaginii sale / Nenumărate vîrfuri de diamant (N.T.).

Scanned with CamScanner

constituie o floare pornind de la cenușa ei.[1] Această alchimie, ca și mai tîrziu aceea a poeziei simboliste, mobilizează corespondențele verticale ale cuvîntului, în mod direct înrudit cu „miezul lucrurilor". Ceea ce distinge, dimpotrivă, poezia barocă este creditul pe care-l acordă raporturilor laterale care unesc, adică opun, în figuri paralele, cuvintele față de cuvinte, și prin mijlocirea lor lucrurile față de lucruri, relația dintre cuvinte și lucruri stabilindu-se sau cel puțin acționînd numai prin omologie, de la figură la figură : cuvîntul safir nu corespunde obiectului safir, după cum nici cuvîntul trandafir nu corespunde obiectului trandafir, dar opoziția cuvintelor restituie contrastul lucrurilor și antiteza verbală sugerează o sinteză materială.

Se știe că în secolul al XVII-lea unii alchimiști au pretins că realizează *Le Grand Oeuvre*[2] de zece ori mai repede decît predecesorii lor, datorită unei tehnici noi, pe care au numit-o „calea scurtă", sau (în opoziție cu „calea umedă", tradițională) *„calea uscată."* Lucrurile se aseamănă, dealtfel, și dacă orice poezie este în sens larg o căutare a transmutării metalelor în aur, calea barocă este o cale uscată : dacă ea urmărește în felul ei unitatea lumii, o face nu prin continuitatea substanței, ci prin reducțiile brusce ale unei fericite informări. Ar fi vorba aici de ceva ca o *poetică structurală*, destul de străină vitalismului atribuit în mod tradițional plasticii baroce și de fapt destul de puțin conformă tendințelor aparente ale unei sensibilități orientată spre fugitiv și fluid, dar care ar răspunde destul de bine scopului latent al gîndirii baroce : să stăpînească un univers nemăsurat de întins, descentrat și *à la lettre dezorientat*, recurgînd la mirajele unei simetrii liniștitoare care face din necunoscut reflexul inversat al cunoscutului (*Du nouveau encore un coup, mais qui soit exactement semblable à l'ancien !*[3]). Poetica barocă se ferește să acopere distanțele sau să atenueze contrastele prin magia unificatoare a unei tandrețe : ea preferă să le accentueze pentru a le reduce mai bine cu ajutorul unei dialectici fulgerătoare. Pentru ea, orice diferență înseamnă opoziție, orice opoziție

---

[1] Cf. S. Hutin, *L'Alchimie*, P.U.F., p. 74.

[2] Transmutarea metalelor în aur, căutarea pietrei filosofale. (N.T.).

[3] Ceva nou încă o dată, dar care să semene întrutotul cu vechiul ! (N.T.).

Scanned with CamScanner

devine simetrie, orice simetrie echivalează cu identitatea. *Aurul cade sub fier :* antiteza specioasă dispune şi pregăteşte lucrurile în vederea unei împăcări factice, *oximoronul* sau alianţa cuvintelor. Aşa cum paradoxul, la un Sponde sau un Donne, trece dincolo de discordanţele sufletului făcînd din ele „contrarii" unite în mod secret printr-o atracţie reciprocă, antiteza materială introduce în spaţiu un joc de oglinzi capabil, la fiecare operaţie, să-l reducă la jumătate şi să-l organizeze în „partidă dublă". Privită din acest unghi oblic, lumea devine în acelaşi timp vertiginoasă şi uşor de mînuit, devreme ce omul găseşte în ea, în însuşi vîrtejul ei, un principiu de coerenţă. *A diviza* (a împărţi) *pentru a uni,* aceasta este formula ordinei baroce. Nu este oare formula limbajului însuşi ?

Scanned with CamScanner

VÎRTEJ ÎNCREMENIT

De la apariția filmului *L'Année dernière à Marienbad*, s-a produs o neobișnuită răsturnare de perspectivă în ceea ce privește reputația lui Alain Robbe-Grillet. Pînă atunci, și în ciuda bizareriei perceptibile a primelor sale cărți, Robbe-Grillet trecea drept un scriitor realist și obiectiv, ce plimba pe deasupra tuturor lucrurilor ochiul impasibil al unui fel de stilou-aparat de filmat, decupînd din domeniul vizibilului, pentru fiecare dintre romanele sale, un cîmp de observație pe care nu-l abandona decît după ce epuizase resursele descriptive ale lui *a fi acolo*, fără să se preocupe nici de acțiune, nici de personaje. Roland Barthes arătase[1], în legătură cu *Les Gommes* și cu *Le Voyeur*, aspectul revoluționar al acestei descrieri care, reducînd lumea percepută la o etalare de suprafețe, elimina totodată „obiectul clasic" și „sensibilitatea romantică" : adoptate de Robbe-Grillet însuși, simplificate și popularizate sub nenumărate forme, aceste analize au sfîrșit prin a constitui concepția vulgarizatoare pe care o cunoaștem în legătură cu „noul roman" și „școala privirii". Robbe-Grillet părea definitiv ferecat în rolul său de agrimensor tipicar, denunțat, și deci acceptat ca atare de critica oficială și de opinia publică.

L'Année dernière à Marienbad a schimbat totul într-un mod a cărui eficacitate decisivă se explică prin publicitatea proprie evenimentului cinematografic : iată-l pe Robbe-Grillet devenit dintr-o dată un fel de autor fantastic, un speolog al imaginarului, un vizionar, un taumaturg. Lautréamont, Bioy Casares, Pirandello, suprarealismul înlocuiesc dintr-o dată, în arsenalul referințelor, Mersul trenurilor și Catalogul armelor și al ciclurilor. Filmul lui Resnais trădase oare intențiile scenaristului ? Se vădește, dimpotrivă, că el n-ar fi păcătuit decît prin exces de fidelitate și că trădarea, dacă era într-adevăr o trădare, trebuie pusă pe seama lui Robbe-

[1] *Littérature objective*, *Critique*, iulie 1954. *Littérature littérale*, *Critique*, septembrie 1955.

Scanned with CamScanner

Grillet însuşi. Era aşadar o convertire, sau trebuia reconsiderat „cazul Robbe-Grillet" ? Recitite în grabă din această nouă perspectivă, romanele anterioare au revelat o tulburătoare irealitate, nebănuită mai înainte, a cărei natură părea dintr-odată lesne de identificat : cine nu recunoştea acel spaţiu instabil şi totodată obsedant, acel demers anxios care nu avansează, acele false asemănări, acele confuzii de locuri şi de persoane, acel timp dilatat, acea culpabilitate difuză, acea surdă fascinaţie a violenţei : universul lui Robbe-Grillet era cel al visului şi al halucinaţiei, şi numai o lectură eronată, neatentă sau greşit orientată, ne ascunsese această evidenţă...

Fără îndoială, această antiteză forţează oarecum tabloul unei evoluţii care a fost, pentru cititorii atenţi, mai lentă şi mai puţin spectaculoasă. Încă de la apariţia romanului *Le Voyeur*, Maurice Blanchot [1] îl evoca pe Roussel. În 1957, *La Jalousie* îl neliniştea pe Bernard Dort care vedea în această carte „mai curînd o alegorie decît un roman" şi ameninţarea unui „romanesc alienat" [2]. *Dans le labyrinthe* accentua tendinţa onirică, şi Bernard Pingaud putea să scrie în 1960 : „Acest geometru este un visător". [3] Dar neaşteptată sau presimţită, revizuirea punctului de vedere nu este mai puţin semnificativă : Robbe-Grillet a încetat să mai fie simbolul unui neorealism al obiectelor, iar sensul public al operei sale a alunecat irezistibil pe panta imaginarului şi a subiectivităţii.

Se poate obiecta că această schimbare de sens nu afectează decît „mitul Robbe-Grillet", rămînînd exterioară operei sale : dar observăm o evoluţie paralelă în teoriile profesate de Robbe-Grillet însuşi. Între cel care afirma în 1953 : „*Les Gommes* este un roman descriptiv şi ştiinţific" [4], sau : „Evenimentele se petrec în cartea mea în afara psihologiei, acest instrument obişnuit al romancierilor" [5], şi cel care precizează în 1961 că descrierile din *Le Voyeur* şi din *La Jalousie* „sînt întotdeauna făcute de cineva", şi că acest martor

---

[1] *Le Livre à venir*, p. 196.
[2] *Les Temps modernes*, iunie 1957.
[3] *Ecrivains d'aujourd'hui*, Grasset 1960.
[4] *Arts*, martie 1953.
[5] *Combat*, 6 aprilie 1953.

Scanned with CamScanner

privilegiat este „un obsedat sexual sau un soţ a cărui neîncredere se învecinează cu delirul", pentru a ajunge la concluzia că aceste descrieri sînt „cu desăvîrşire subiective" şi că „această subiectivitate este caracteristica esenţială a ceea ce a fost numit Noul Roman" [1], cine nu percepe una din acele deplasări de accent care traduc schimbarea survenită într-o gîndire şi totodată voinţa de a ordona operele trecute în funcţie de noua perspectivă? Dar zadarnic am încerca să găsim aici semnul unei inconsecvenţe condamnabile. „Dreptul de a se contrazice" revendicat de Baudelaire este mai mult decît un drept pentru scriitor, el este o necesitate a condiţiei sale: dacă opera literară, după cum spune Sartre, are drept conţinut o „lume imposibilă" şi drept formă o „contradicţie voalată", formula teoretică a acestei opere, prin esenţă informulabilă, nu poate fi decît imposibilă sau contradictorie.

Astfel teoriile lui Robbe-Grillet, ca şi mitul său public, pun în lumină o divergenţă de interpretare, sau poate de lectură, care ar putea fi schematic formulată prin două întrebări: în primul rînd, trebuie oare să căutăm în opera sa o intenţie „realistă", adică o voinţă de a descrie realitatea aşa cum este sau aşa cum apare, sau o intenţie „fantastică", adică exterioară acestei realităţi şi ţinînd de o ficţiune arbitrară? Dacă ne raportăm la Robbe-Grillet însuşi, răspunsul la această întrebare pare neîndoielnic: el s-a înfăţişat întotdeauna pe sine ca fiind un scriitor realist, şi cînd apără imaginile aparent iraţionale din *Marienbad*, o face în numele fidelităţii faţă de experienţa trăită: „Întrebarea este dacă incertitudinea provocată de imaginile filmului este exagerată în raport cu cea care ne înconjoară în viaţa cotidiană, sau dacă este de aceeaşi natură. În ceea ce mă priveşte, am impresia că lucrurile se petrec cu adevărat în acest fel... Dacă lumea este într-adevăr atît de complexă, obligaţia noastră este să-i regăsim complexitatea. Şi aceasta, repet, în numele realismului" [2]. „Ano-

[1] *Le Monde*, 13 mai 1961.
[2] *Cahiers du cinéma*, nr. 123.

Scanned with CamScanner

maliile" din acest film, ca şi cele din romanele care l-au precedat, ar ţine deci nu de o ficţiune deliberată, ci de un realism mai accentuat, mai fidel decît cel al romancierilor (sau al cineaştilor) clasici, pe care Robbe-Grillet îi acuză că s-au închis într-un sistem de convenţii arbitrare.

A doua întrebare, care a fost prea adeseori confundată cu prima, este următoarea: admiţînd că există la Robbe-Grillet o intenţie realistă, cîmpul acestei intenţii este oare o realitate „obiectivă", adică independentă de conştiinţa pe care o au în legătură cu ea personajele, sau este o realitate „subiectivă", atinsă deci şi descrisă prin mijlocirea percepţiilor, amintirilor sau chiar fantasmelor acestor personaje ? [1]. Se pare că pe această distincţie se întemeiază esenţialul problemei pusă de opera lui Robbe-Grillet. Prima opinie şi cea mai răspîndită, considera *Les Gommes* sau *Le Voyeur* drept serii de descrieri obiective, cea de a doua [2] interpretează *La Jalousie* şi *Dans le labyrinthe* iar, retrospectiv, şi pe celelalte două, ca pe nişte povestiri subiective, sau parţial subiective. Cînd Robbe-Grillet scria: „*Les Gommes* este un roman descriptiv şi ştiinţific", sau: „Aici evenimentele se petrec în afara psihologiei", el părea că o sprijină pe prima, atunci cînd afirmă că descrierile sale „sînt totdeauna făcute de cineva", el o autorizează evident pe cea de-a doua.

Putem deci schematiza cu aproximaţie opinia lui Robbe-Grillet asupra propriei sale opere spunînd că niciodată (cel puţin pînă acum) el nu a renunţat la intenţia sa realistă, dar că a dat acestei intenţii un conţinut mai întîi total obiectiv, apoi pur subiectiv. S-ar putea ca această aparentă schimbare radicală să nu fie decît o retragere: „realismul" romanelor sale vădindu-se cu timpul cu neputinţă de susţinut pe planul obiectivităţii, Robbe-Grillet se va fi retras de pe această poziţie prea avansată pentru a se replia pe o a doua linie, mai uşor de apărat: cea a realismului subiectiv. Astfel el continuă să ocrotească, dar cu mijloace noi, sanctuarul realismului. În acest caz, subiectivismul şi realismul s-ar afla în-

---

[1] Dat fiind că personajele nu sînt ele însele decît creaţii ale autorului, se înţelege de la sine că „obiectivitatea" nu este pentru romancier decît un mod mai direct şi mai angajat al subiectivităţii, care-l lipseşte de o mediere, şi deci de un alibi.

[2] Reprezentată astăzi prin excelenţă de Bruce Morrissette, *Les Romans de Robbe-Grillet*, 1963.

Scanned with CamScanner

tr-un strîns raport în cadrul sistemului său, şi nu l-am putea contesta pe primul fără a-l primejdui pe cel de-al doilea.

Dacă examinăm îndeaproape primele patruzeci de pagini din *Le Voyeur* (sosirea lui Mathias în insulă), observăm că textul se desfăşoară pe patru planuri principale : prezentul real (Mathias pe vapor, apoi în port), trecutul îndepărtat (amintirile din copilărie), trecutul recent (dimineaţa lui Mathias pe continent), viitorul anticipat de imaginaţie (vînzarea ideală a ceasurilor la fermă). Constatăm de asemenea că dintre aceste patru planuri unul singur se izolează de celelalte trei printr-o caracteristică a scriiturii : amintirile din copilărie, tratate aproape exclusiv la prezent şi la imperfect. Acest semn gramatical este suficient pentru a distinge fără echivoc trecutul îndepărtat, prezentat ca amintire datorită desfăşurării timpurilor durative, de celelalte momente date ca actuale prin întrebuinţarea perfectului simplu tradiţional, timp al povestirii, timp al *acţiunii*. Aici, deci, caracterul subiectiv al amintirii este cît se poate de aparent : colecţia de sfori a lui Mathias, ziua petrecută desenînd un pescăruş stagnează într-o memorie printr-un fel de discurs indirect sau de spectacol interior, şi nimeni nu se aşteaptă să le vadă animate de o adevărată acţiune. Dimpotrivă, celelalte trei planuri sînt, ca să spunem aşa, confundate între ele prin folosirea comună a perfectului simplu, care le acordă acelaşi grad de prezenţă. Aici amintirea recentă, momentul prezent şi viitorul imaginar se ridică împreună la nivelul evenimentului real şi a le distinge devine mult mai dificil. Iată un gest din scena prezentă : „Mathias îşi lăsă braţul în jos". Iată o fază din scena recentă : „Trecînd pe o străduţă... lui Mathias... i se păru că aude un plînset, destul de slab, dar părînd că vine de atît de aproape încît întoarse capul." Iată, în sfîrşit, un fragment din scena imaginară : „Voia, plecînd, să spună cîteva cuvinte de rămas bun, dar nici un sunet nu-i ieşi din gură." Nimic din text nu le diferenţiază : cel mult tranziţia dintre prezentul real şi viitorul imaginar este pregătită printr-o pagină la prezentul narativ.

Această primă parte din *Le Voyeur* prezintă deci, în acelaşi timp şi parcă în opoziţie, două atitudini de scriitură : atitudinea clasică, care separă planurile temporale şi gradele de obiectivitate printr-un sistem de convenţii gramaticale (sis-

Scanned with CamScanner

tem poate spontan, de altminteri, căci chiar şi persoanele cel mai puţin cultivate îşi povestesc visele la imperfect, şi la prezent filmul sau piesa de teatru pe care tocmai le-au văzut, utilizînd perfectul compus cînd povestesc evenimente reale) şi atitudinea proprie lui Robbe-Grillet, care tinde să le confunde prin folosirea unui timp unic. Alte pasaje din *Le Voyeur* arată o ezitare de acelaşi ordin. Astfel, atunci cînd Mathias, după „crima sa", o întîlneşte pe doamna Marek, minciuna pe care o schiţează pentru a-şi construi un alibi ne este mai întîi comunicată în stil indirect, apoi ficţiunea se întăreşte prin prezentul istoric, căpătînd în sfîrşit o consistenţă definitivă prin perfectul simplu. Este limpede că primele versiuni sînt nişte schiţe : ficţiunea tinde în mod firesc să se impună la timpul cel mai real, care va fi, în celelalte romane ale lui Robbe-Grillet, cel mai comod, fiind cel mai universal (totodată descriptiv şi narativ) : prezentul. Astfel, în *La Jalousie* sau în *Dans le labyrinthe*, nici un semn temporal nu mai distinge scenele prezente de scenele rememorate sau imaginate. Imperfectul amintirii din *Le Voyeur* nu era decît un accident, sau poate o capcană subtilă, un semnal trucat indicînd o pistă falsă.

Ceea ce am observat cu privire la folosirea timpurilor devine şi mai limpede dacă luăm în considerare ansamblul scriiturii narative şi descriptive a lui Robbe-Grillet. Este vorba, după cum a arătat Roland Barthes, de o scriitură *literală*, a cărei rigoare nu este alterată de nici o expresie afectivă sau poetică. Obiectele apar aici ca nişte suprafeţe măsurabile şi reductibile geometric, la jumătatea drumului, dintre lucru şi figura simplă, niciodată ca substanţe deschise reveriei, proiecţiei unui gust, unei posesii, unei profunzimi simbolice. Cum a spus Robbe-Grillet însuşi, ele *sînt aici*, fără interioritate şi fără un dincolo. Funcţia acestei prezentări de suprafaţă este evidentă : Bachelard a arătat cît se poate de bine că imaginaţia nu are ce face cu suprafeţe şi figuri : interioritatea subiectivă nu se poate proiecta decît într-o interioritate obiectivă, decît în profunzimile unei materii. A spune că obiectele lui Robbe-Grillet sînt numai suprafeţe înseamnă a spune că ele nu sînt susceptibile de nici o altă semnificaţie umană decît cea a prezenţei lor şi, eventual, a caracterului lor de ustensile (felinarul din *Dans le labyrinthe* este aici pentru că este aici, valiza lui Mathias

Scanned with CamScanner

este aici pentru a transporta ceasuri) ; înseamnă a mai spune (ceea ce este același lucru) că subiectul pe care-l reflectă este un subiect vid. [1]

Tot astfel, gesturile, actele îndeplinite sînt, la Robbe-Grillet, în general indiferente, sau, dacă vreți, lipsite de semnificație. Fără îndoială, există undeva în *Le Voyeur* o crimă sadică : dar acest „undeva" este o pagină albă și toate gesturile care anunță sau amintesc această crimă ne sînt date ca niște automatisme lipsite de valoare afectivă : niște schițe vide, niște sechele reci. Fără îndoială, soțul din *La Jalousie* este obsedat de bănuieli : dar noi nu vedem decît un bărbat dificil, un observator maniac. Fără îndoială soldatul din *Dans le labyrinthe* moare într-o misiune particulară, dar misiunea este inutilă și moartea lui accidentală. Comportamentele n-au mai multă consistență decît lucrurile. Cum însă Robbe-Grillet acordă atît obiectelor „visate" cît și obiectelor percepute aceeași precizie, aceeași limpezime a contururilor, actele onirice, evenimentele presupuse, fantasmele cele mai obscure sînt învăluite la el în acea „lumină egală" despre care vorbește Blanchot, lumină rece și fără umbre, dar care străpunge toate ceturile și destramă toate fantomele, sau le constrînge să se întruchipeze. Nici un fel de „vag" expresiv, nici o rezonanță, nici o vibrație nu le înconjoară și nu le diferențiază : „adevărate" sau „false", gesturile se înșiruie unul lîngă altul, de-a lungul paginilor, ca suprafețele fără mister pictate uniform în frescele de la Saint-Savin sau pe tapițeria de la Bayeux. Mathias înalță capul, A. coboară din mașină, Wallas cumpără o gumă, soldatul iese din cafenea : orice ar face, orice

[1] Robbe-Grillet, pe care nu-l mai satisface această lipsă de semnificație a obiectului, dar care nici nu vrea să i se vorbească de simboluri, acordă obiectelor sale rolul de „suporturi" de semnificații : „Pasiunea se așterne pe suprafața lor, fără a vroi să pătrundă în ele, întrucît înăuntru nu există nimic". (NRF, octombrie 1958). Dar temeiul acestei „corelații obiective" (Bruce Morrissette) rămîne problematic ; dacă este arbitrară, atunci ea postulează un sistem (ca și semnele convenționale ale unui cod) și anume care sistem ? Dacă este naturală, atunci presupune o relație cauzală care ne trimite la caracterul de unealtă (sfoara din *Le Voyeur)* sau de asemănare profundă (valoarea erotică a miriapodului strivit în *La Jalousie ?)* care ne readuce la simbolism. Semantica obiectului din opera lui Robbe-Grillet, în ciuda eforturilor lui Bruce Morrissette, nu funcționează perfect, și aceasta pentru motive bine întemeiate.

Scanned with CamScanner

ar gîndi, ei sînt pe de-a-ntregul *afară*, cu „amintirile", cu „dorinţele", cu „obsesiile" lor desfăşurate în jurul lor pe trotuar ca mărfurile unui vînzător ambulant. Te gîndeşti la acele versuri din *Plain-Chant* în care se realizează şi deci se *distruge* un şir de personaje onirice :

Ainsi je voudrais voir suivre dehors ta trace
Le bétail de ton rêve, étonné d'être là. [1]

- Toate aceste observaţii par să confirme pe deplin interpretarea „obiectivistă" a operei lui Robbe-Grillet. Şi totuşi este la fel de adevărat că universul acestei opere nu este nimic sau aproape nimic altceva, la început, decît universul perceput, rememorat, imaginat, visat uneori, *minţit* adeseori de către Wallas, comisarul Laurent, Garinati, Mathias, soţul din *La Jalousie*, soldatul din *Dans le labyrinthe*, amanţii din *Marienbad* sau din *L'Immortelle*. Unghiurile de vedere, restricţiile de cîmp, neştiinţa sau incertitudinile voluntare, referinţele unilaterale sînt tot atîtea semne evidente ale acestui univers. Robbe-Grillet are dreptate cînd spune că descrierile sale sînt întotdeauna făcute de cineva, chiar dacă acest cineva nu este întotdeauna spectatorul unic din *Le Voyeur* sau din *La Jalousie*, chiar dacă el poate fi, ca în *Labirintul*, un simplu martor atent. Dacă este în general imposibil, aşa cum a încercat Bruce Morrissette, să se restabilească o cronologie în mod deliberat falsificată de autor, este aproape întotdeauna posibil, printr-o analiză „logică" a povestirii, să se facă distincţia între momentele trăite şi momentele imaginare, adică între diferitele nivele de subiectivitate : aici, Mathias „revede" scena crimei ; acum, comisarul „reconstruieşte" scena crimei conform ipotezei sinuciderii ; aici, soldatul „redevine" o figură din tablou ; acum, Wallas intră „cu adevărat" în cabinetul lui Dupont, aici, soţul „îşi imaginează" scena adulterului dintre nevasta lui şi Frank ; acum, Mathias îşi „povesteşte" dimineaţa ; aici...

Din nefericire aceste restituiri rezultă dintr-o operaţie străină texturii interne a povestirii, care nu cunoaşte în realitate decît un singur timp, prezentul, şi un singur limbaj, acela al unei integrale şi uniforme obiectivităţi. Acesta poate

[1] Şi-aş vrea să văd afară cum îţi urmează urma, / Turma viselor tale, uimită că-i acolo (N. T.).

fi un act prezent, acela o amintire, acesta o minciună iar celălalt o fantasmă, dar toate aceste planuri sînt desfăşurate la acelaşi nivel, acela al realului *aici şi acum*, prin virtuţile unei scriituri care nu ştie şi nu vrea să exprime decît ceea ce este real şi prezent; s-ar putea spune despre Robbe-Grillet nu numai că nu cunoaşte decît un singur timp, ci că nu cunoaşte decît un singur mod: indicativul. A restitui nuanţele modale ale unei „povestiri" virtuale considerată ca preexistentă (sau subiacentă) povestirii actuale, această încercare (neîndoielnic foarte tentantă, căci ea satisface o tendinţă naturală, dar dezastruoasă din punct de vedere estetic, de a „explica", adică cel mai adesea de-a *banaliza* totul) înseamnă de fapt a „împături" conştiincios tot ceea ce Robbe-Grillet a „despăturit" şi desfăşurat cu nu mai puţină grijă, ceea ce presupune că este considerată ca nulă singura realitate, singura *materie* a romanului: textul său. Se rescrie o anume pagină la modul conjunctiv, o alta la optativ, un întreg capitol la viitorul anterior, se decide că o anume scenă, deşi vine după o alta, ne trimite înapoi, dar se uită că, de fapt, totul este aici şi acum, şi că orice altă lectură decît cea la indicativul prezent nu este decît un exerciţiu bun doar să arate *geneza* textului, adică să distingă ceea ce este textul de ceea ce nu mai este, şi poate nici n-a fost vreodată. Un soţ gelos îşi imaginează gesturile pe care le are soţia sa faţă de presupusul ei amant: subiect banal şi care nu atentează la ordinea lumii. Dar cînd aceste fantasme capătă dintr-o dată consistenţa dură a realului şi introduc în acest real un întreg sistem de variante incompatibile, lucrul se arată a fi mai rar şi mai îngrijorător. A porni de la textul imposibil pentru a ajunge la pretextul banal, înseamnă a lipsi povestirea de orice valoare. Înseamnă, de asemenea, a-i răpi întregul sens, încercînd a-i da unul. Maurice Blanchot se ridica altădată[1] împotriva unei încercări de a „traduce" în proză poemele lui Mallarmé. El amintea cu acest prilej că „opera poetică are o semnificaţie a cărei structură este originală şi ireductibilă", că „prima caracteristică a semnificaţiei poetice este aceea că ea este legată, fără ca vreo schimbare să fie posibilă, de limbajul prin care se manifestă", şi că „poezia cere, pentru a fi înţeleasă,

[1] *Faux Pas*, pp. 134–139.

o acceptare totală a formei unice pe care o propune". Evident, același lucru trebuie spus despre romanele lui Robbe-Grillet: sensul lor este inseparabil de forma lor, și după cum nu putem ajunge la sensul unui poem modificîndu-i expresia literală, tot astfel nu putem reconstitui acțiunea unuia dintre aceste romane dincolo de povestirea textuală. A „reconstrui" un roman de Robbe-Grillet, ca și a „traduce" un poem de Mallarmé, înseamnă a-l *șterge*.

Astfel se justifică, fiecare în parte, interpretările divergente ale acestei opere: „subiectiviștii" nu greșesc, întrucît geneza diferitelor episoade este cel mai adeseori subiectivă: întoarceri îndărăt, repetiții, anticipări, schițe, ștersături, variante, contradicții ale povestirii sînt implicate, în principiu, într-o povestire interioară. Dar „obiectiviștii" au dreptate, întrucît întregul efect al textului constă în a discredita și uneori în a interzice o asemenea implicație. Oricît de interior ar fi acest univers în principiul său, scriitura, tehnica, viziunea lui Robbe-Grillet îl prind și îl obiectivează de fiecare dată, tot astfel cum ar proiecta o imagine pe un ecran, răpindu-i orice relief și orice profunzime: și a vrea să i le restitui ar fi tot atît de zadarnic pe cît ar fi să vrei să dai relief unei umbre chinezești. Semnificațiile pe care analiza le descoperă aici sînt cele pe care povestirea nu le conține decît pentru a le refuza: recunoașterea lor poate fi deci utilă, dar numai într-un mod oarecum negativ și cu totul provizoriu, și pentru a pune mai bine în evidență, prin contrast, mișcarea reductoare a operei care nu se construiește decît distrugîndu-le [1].

Trebuie să spunem aici ceva despre teoria prin care Robbe-Grillet a încercat să justifice psihologic acest sistem de proiecție care este prin excelență un adevărat medium al operei sale. În introducerea la cine-romanul *Marienbad* el

---

[1] Bruce Morrissette însuși este de acord cu acest caracter provizoriu și vorbește de o „unealtă experimentală care va fi abandonată mai apoi". (*loc. cit.*, p. 115). Dar această ultimă promisiune nu este respectată întrucît întreaga sa interpretare, puternic psihologizantă, se bazează pe o confruntare a povestirii textuale cu povestirea virtuală (reconstituită), cea de-a doua fiind postulată ca „adevărată", iar prima ca „deformată", această deformare fiind considerată ca un simptom de confuzie, deci de psihoză la eroul — narator.

Scanned with CamScanner

amintește că „esențiala caracteristică a imaginii (cinematografice) este prezența ei. În timp ce literatura dispune de o întreagă gamă de timpuri gramaticale, care permite situarea evenimentelor unele față de altele, putem spune că în imagine verbele sînt totdeauna la prezent". Vedem că analizînd gramatica cinematografică, Robbe-Grillet își definește totodată propria-i gramatică romanescă, pentru că și el a redus „gama timpurilor" la o singură notă. Dar el nu se mulțumește să mărturisească această opțiune sau, mai curînd, refuză să o recunoască ca atare, vrînd să-i dea un fundament „științific". De unde și această psihologie a imaginii: „O imaginație, dacă este destul de vie, este mereu la prezent. Amintirile pe care le revezi, regiunile îndepărtate, întîlnirile viitoare sau chiar episoadele trecute, pe care fiecare și le orînduiește în cap modificîndu-le cursul după voie, sînt ca un film interior care se derulează continuu în noi." Astfel, mai spune Robbe-Grillet, două persoane, într-un salon, evocîndu-și vacanțele, nu mai văd salonul: imaginea plajei s-a substituit percepției salonului, li se pare că sînt acolo.

Ați recunoscut fără îndoială acea foarte veche teorie care vede într-o imagine sau o amintire o percepție slabă și într-o imagine „destul de vie" o adevărată percepție, orice percepție fiind o „halucinație adevărată", teorie cu totul teoretică, care elimină din imagine orice conștiință a imaginii, din amintire orice conștiință a trecutului, din vis orice sentiment oniric, și care reduce viața psihică la o înșiruire de imagini mentale echivalente și care nu se deosebesc între ele decît prin intensitate. Este, așa cum apare ea de la Hume la Taine, așa-zisa teorie empiristă a imaginației, pe care toți s-au amuzat să o respingă, de la Bergson la Merleau-Ponty, de la Alain la tînărul Sartre. De fapt era suficientă raportarea la experiența comună pentru a constata că o amintire este în general trăită *la trecut*, o imagine *ca absență*, și că credibilitatea visului nu este cea a stării de veghe. Iar „gama timpurilor" în literatură, și diverse procedee ca așa-numitul *fondu-enchaîné* în cinema, încearcă să dea un fel de echivalent tehnic tocmai acestor diferite atitudini ale conștiinței, intenția acestei tehnici, chiar convenționale, fiind o intenție realistă. Încercînd să-i substituie o fantomă de realism integral, Robbe-Grillet face fără să vrea

un salt în ireal. Alain i-a răspuns într-o zi unui prieten care pretindea că-şi reprezintă mental Panteonul cu tot atîta precizie ca şi cum s-ar fi aflat în mijlocul străzii Soufflot: „Atunci numără-i coloanele!" În ziua aceea s-ar fi putut naşte un roman de Robbe-Grillet: ar fi fost de-ajuns ca prietenul, informîndu-se dinainte, să spună închizînd ochii: „Văd atîtea coloane". Astfel procedează Robbe-Grillet: el ne descrie, spune el, fantasme, dar aceste fantasme trebuie să fie, ca şi percepţiile lui Taine, *halucinaţii adevărate*, căci delirul său vorbeşte, după cum se ştie, în stilul unui agrimensor: „Lung de cinci centimetri şi lat de trei centimetri"!

Imaginaţia personală a lui Robbe-Grillet funcţionează oare cu adevărat după legile stranii pe care el le atribuie imaginaţiei comune? Această întrebare indiscretă priveşte mai curînd psihologia decît critica, căci, odată creată, opera nu mai trăieşte decît prin raporturile sale cu cititorul. Să reţinem din această paranteză doar faptul că Robbe-Grillet ţine să fundamenteze structurile obiective ale operei sale ca adevăr psihologic şi că nu poate s-o facă decît recurgînd la o psihologie falsă, pur şi simplu pentru că opera sa este psihologic *imposibilă*. Lucru fără îndoială supărător pentru realism, dar benefic pentru literatură. Dacă reluăm acum întrebarea noastră iniţială, de data aceasta nu pe planul intenţiilor, ci pe cel al operei, singurul care contează în ultimă instanţă, răspunsul se impune aşadar de la sine: realistă şi subiectivă în ceea ce priveşte proiectul şi geneza ei, această operă se desăvîrşeşte într-un spectacol riguros obiectiv, şi prin chiar obiectivitatea lui, total ireal.

Odată epuizată sau înlăturată orice cercetare asupra genezei sale, ne-ar rămîne să considerăm universul lui Robbe-Grillet aşa cum este şi, de vreme ce *sensul* acestuia nu constă în viaţa psihică a personajelor, să căutăm care poate fi *funcţia* ei în structura de ansamblu a acestui univers. Pentru a-l recunoaşte pe acesta sub o formă simplă şi, ca să spunem aşa, embrionară, va fi deajuns poate să recitim o scurtă nuvelă, de altminteri admirabilă, *La Plage*.[1] Trei copii merg de-a lungul unei plaje, în urma unui stol de

[1] Reluată, ca şi cele două *Visions réfléchies*, despre care va fi vorba mai departe, în *Instantanés*.

păsări care înaintează mai încet decît ei şi îşi ia zborul totdeauna înainte de a fi ajuns din urmă, pentru a se aşeza puţin mai departe. Clopotul de seară îi cheamă, ei se întorc acasă. Asta e tot: nici un mister în cele arătate, şi, după cum se spune, pînă aici nimic anormal. Totuşi, dacă îl considerăm mai îndeaproape, observăm că acest mic tablou este organizat într-un mod destul de special. Cei trei copii au „aceeaşi înălţime şi, fără îndoială, aceeaşi vîrstă". Feţele li se aseamănă, „expresia lor este aceeaşi." Sînt blonzi toţi trei şi urmele paşilor lor sînt „asemănătoare şi aflate la distanţă egală". Totuşi unul dintre ei este ceva mai mic decît ceilalţi doi, iar unul dintre ei (acelaşi ?) este o fată; „dar îmbrăcămintea este aceeaşi". Păsările merg aproape pe aceeaşi linie cu copiii; dar marea şterge urmele lor, în timp ce „paşii copiilor rămîn limpede înscrişi pe nisip." Cînd clopotul răsună, unul dintre copii spune: „Auzi clopotul", iar altul precizează: „Este primul dangăt de clopot. — Poate că nu este primul", îi răspunde cel dintîi. Puţin mai tîrziu se aude din nou clopotul. „Auzi clopotul", spune simplu unul dintre copii. În acest timp, la marginea plajei, un val mic, „mereu acelaşi", la intervale regulate, se rostogoleşte în acelaşi loc; dar nu în aceeaşi clipă, bine înţeles. Este oare acelaşi val ?

Trei versiuni (aproape) identice ale aceluiaşi copil, două înaintări (aproape) asemănătoare, unul şi acelaşi clopot auzit de două ori, un singur val „repetat" fără încetare: iată lumea văzută de Robbe-Grillet. Mallarmé numea acest lucru (sau aproape): *demonul analogiei.* Să notăm că raportul analogic este realizat aici fără artificiu şi fără a se recurge la „subiectivitate": pur şi simplu, cei trei copii sînt fraţi şi surori, clopotul sună întotdeauna de două ori, toate valurile se aseamănă. Într-o altă nuvelă, *La Mauvaise Direction,* apare un artificiu, dar numai de punere în scenă: o baltă în pădure, în care se reflectă trunchiurile paralele ale copacilor; imagine inversă, mai netă, „mai contrastată decît modelul", şi totuşi voalată de un efect de lumină ce cade perpendicular: „În adîncul fîşiilor de umbră străluceşte imaginea trunchiată a coloanelor, inversă şi neagră, miraculos spălată". În *Le Mannequin,* efectul se complică printr-o reflectare suplimentară: într-un atelier de croitorie se văd trei manechine identice, cel adevărat şi cele două reflectări

Scanned with CamScanner

ale sale în două oglinzi diferite ; văzute sub un anumit unghi, ele nu au exact aceeaşi înălţime.

Predilecţia lui Robbe-Grillet pentru aceste *viziuni reflectate* este evidentă şi caracteristică. Reflectarea, se ştie, este o formă mai slabă a *dublului,* care este un compromis între *acelaşi* şi *altul :* un *acelaşi* reprodus, deci alienat. O formă tot atenuată a acestei alienări a unui *acelaşi* este *asemănarea,* prin care alteritatea sugerează identitate, sau *alterarea,* prin care identitatea mimează o diferenţă. Acest raport ambiguu, sub formele sale diverse şi complementare, este sufletul însuşi al operei lui Robbe-Grillet. „Totul se petrece, spune Philippe Sollers, ca şi cum materia cărţilor sale s-ar compune din elemente brute de realitate îmbinate ritmic într-o durată care iese din juxtapunerea lor... Anumite elemente se cheamă parcă unul pe altul dintr-o necesitate de structură.“ [1] Această necesitate de structură, acest „raport insolit deşi presimţit“ este tocmai relaţia de asemănare în alteritate, sau de alterare în identitate, care circulă între obiecte, locuri, personaje, situaţii, acte şi cuvinte. Fiecare roman al lui Robbe-Grillet posedă deci o structură *tematică,* adică se organizează ca o suită de variaţii în jurul unui număr limitat de elemente care joacă rolul de temă fundamentală, sau, cum spun lingviştii, de *paradigmă.* Roman Jakobson a arătat [2] că imaginaţia literară, ca orice vorbire, face apel la două funcţii esenţiale şi complementare : la *selecţia* unor unităţi similare şi la *combinarea* unor unităţi contigue. Prima operaţie se situează la acel pol al limbajului pe care retorica îl numeşte metaforă (transfer de sens prin analogie), a doua la polul metonimiei (transfer de sens prin contiguitate). Arta poeziei se bazează în mod esenţial pe jocul metaforei („corespondenţele“ baudelairiene şi simboliste), arta povestirii, şi deci, în mod special, arta romanului, pe jocul metonimiilor, descrierea şi naraţiunea urmînd ordinea contiguităţilor spaţiale şi temporale. Dacă se adoptă această clasificare comodă, se observă că arta lui Robbe-Grillet constă în a dispune în ordinea metonimică a naraţiunii şi a descrierii romaneşti un material de natură metaforică,

---

[1] *Sept propositions sur Alain Robbe-Grillet, Tel Quel,* vara 1960.
[2] *Deux aspects du langaje et deux types d'aphasie, Essais de linguistique générale,* 1963.

pentru că el rezultă din analogii între elemente diferite sau din transformări de elemente identice. După o scenă dintr-un roman de Robbe-Grillet, cititorul așteaptă în mod legitim, conform ordinii clasice a povestirii, o altă scenă contiguă în timp și spațiu ; Robbe-Grillet îi oferă însă aceeași scenă ușor modificată, sau o altă scenă analogă. Altfel spus, el desfășoară orizontal, în continuitatea spațio-temporală, relația verticală care unește diversele variante ale unei teme, dispune în serie termenii unei alegeri, transpune o *concurență* în *concatenație*, ca un afazic care ar declina un substantiv sau ar conjuga un verb, crezînd că astfel construiește o frază. Aflăm un exemplu foarte acuzat al acestei tehnici în primele pagini ale romanului *Dans le labyrinthe*, și mai ales în primul paragraf, care juxtapune în cîteva rînduri o situație : „Sînt singur aici, acum, la adăpost", apoi trei versiuni diferite (dar paralele) ale situației inverse : „Afară plouă... Afară e frig... Afară e soare" (și puțin mai departe : „Afară ninge" ; și mai departe : „Afară a nins, ningea, afară ninge").

O dispunere atît de particulară a discursului romanesc presupune în mod evident diverse artificii de organizare capabile să justifice în ochii cititorului această modulație a selectivului în succesiv. Aceste procedee de construcție tematică pot fi clasificate sumar în trei specii. Aflăm mai întîi *analogii naturale :* toate străzile, toate casele, toate răspîntiile se aseamănă, în *Les Gommes* mai întîi, și încă și mai mult în *Dans le labyrinthe ;* în *Marienbad*, toate castelele, toate culoarele, toate camerele, toate parcurile, în *Le Voyeur*, toate fermele și toate pietrele, toți pescărușii, toate ghemele de sfoară ; obiectele în formă de opt din *Le Voyeur*, obiectele în formă de floare din *Labyrinthe ;* polițistul Wallas și ucigașul Garinati în *Les Gommes ;* cei doi băieți din *Dans le labyrinthe* care nu sînt poate decît unul etc. Găsim apoi *reproduceri artificiale*, ca fotografia pavilionului din *Les Gommes*, cea a Jacquelinei Leduc din *Le Voyeur*, cea a femeii din *La Jalousie*, cea a soțului din *Labyrinthe*, cea a lui A. din *Marienbad* ; afișul de cinema din *Le Voyeur*, care mimează scena crimei, gravurile cu parcul din *Marienbad*, ce reproduc statuia, care la rîndul ei reproduce cuplul îndrăgostiților ; tabloul din cafenea, din *Dans le labyrinthe*, de unde ies și unde

se întorc rînd pe rînd toate personajele ; romanul „în abis" din *La Jalousie*, care repetă sau anunţă situaţia trio-ului, piesa de teatru, de asemeni în abis, din *Marienbad*, care prefigurează şi rezumă întreaga acţiune a filmului. Putem de asemenea să încadrăm în această categorie unul din efectele cele mai surprinzătoare din *Le Voyeur*, unde îl auzim pe Mathias, în timp ce ia masa la Robin, povestindu-şi gazdelor mai întîi dimineaţa, apoi dejunul însuşi, adică însuşi momentul în care vorbeşte, în sfîrşit, restul zilei, adică viitorul, şi totul într-un discurs indirect la mai mult ca perfect. Toate aceste procedee sînt aproape echivalente cu oglinda din *Visions réfléchies*, cu diferenţa că reflectarea obţinută astfel nu este inversă, ci paralelă, deci mai uşor de substituit. Găsim, în sfîrşit, *repetiţii şi variante ale povestirii :* aici şi numai aici intervine faimoasa subiectivitate, care oferă un fel de alibi temporal, o justificare a anacronismului, a rateurilor sau a libertăţilor pe care şi le ia povestirea faţă de propria ei cronologie. Nu este necesar să insistăm asupra acestui aspect, care a fost îndeajuns pus în evidenţă în *Marienbad* şi în *L'Immortelle :* într-adevăr, majoritatea scenelor din aceste filme „aparţin" fie unui trecut real, fie unui trecut mitic, fie unui prezent halucinatoriu sau oniric, fie chiar unui viitor ipotetic, dar am întîlnit şi în romane fapte de acelaşi ordin, începînd cu *Les Gommes*, unde amintirile şi minciunile parţiale ale lui Garinati şi ipotezele lui Wallas şi Laurent, precum şi cîteva false mărturii, se interferează cu „realitatea", şi pînă la fascinaţiile şi delirurile din *La Jalousie* şi din *Dans le labyrinthe*, sau anticipările şi retrospecţiile din *Le Voyeur*, motivate, dacă vreţi, prin obsesia unei crime care se va comite sau a fost comisă. Căci datorăm în parte tocmai cauţiunii oferite de aceste stări „pasionale", cum le spune Robbe-Grillet, alura atît de caracteristică a acestor povestiri ce nu avansează, ezitante, parcă schiţate şi totodată şterse, întrerupte şi reluate la nesfîrşit, a căror imagine redusă o putem găsi în frumoasa frază involutivă din primele pagini din *Marienbad*, sau în acea crăpătură din tavan pe care o priveşte ţintă, agonizînd, soldatul din *Labirintul*, acea linie „a cărei formă, de asemenea, este precisă şi totodată complicată, şi căreia ar trebui să-i urmărim cu stăruinţă, din cotitură în cotitură, curbele, tremurăturile, incertitudinile,

schimbările neașteptate de direcție, căderile, reluările, ușoarele întoarceri înapoi..."

Această interferență constantă dintre diferitele versiuni „obiective" și „subiective" ale acțiunii are, firește, drept efect multiplicarea repetițiilor, a reluărilor, a ecourilor, și, prin urmare, sublinierea diferențelor subtile și a asemănărilor tulburătoare, nu numai între obiecte sau personaje, ci între înseși episoadele povestirii. Acțiunea nu se desfășoară, ea se înfășoară asupra ei însăși și se multiplică prin variații simetrice sau paralele, într-un sistem complex de oglinzi, de ferestre false și de oglinzi fără luciu. În acest sens se poate spune că tot „materialul" din *Le Voyeur* se află reunit pe puntea vaporului înainte chiar ca Mathias să fi pus piciorul pe insulă : valiza cu ceasuri, sfoara, fetița, și, într-o tăietură de ziar, modul de a se servi de ele. Toate personajele din *Labirintul* coboară dintr-un tablou poate agățat în camera naratorului, și acest roman poate să treacă drept o reverie suscitată de acest tablou, ca și *Marienbad*, care, cum spunea Alain Resnais, poate trece drept „un documentar despre o statuie". Și se întîmplă oare ceva în *Les Gommes* și *La Jalousie* care, într-un anume fel, să nu se fi petrecut deja ?

Sub acest raport, cea mai realizată operă a lui Robbe-Grillet este fără îndoială *Dans le labyrinthe*. În nici o alta Robbe-Grillet nu este mai aproape de acea stare pur muzicală către care tindea geniul său. Elementele tematice (un soldat, o femeie tînără, un copil ; o cafenea, o cazarmă, un culoar, o cameră, o stradă ; o cutie, o lampă, un felinar, un ornament floral) sînt despuiate aici de orice atracție pitorească sau patetică. Interesul romanului rezidă în întregime în felul, subtil și riguros totodată, în care aceste elemente se combină și se transformă sub ochii noștri. Între expunerea temei și reluarea ei finală în *diminuendo*, un proces insesizabil și continuu de variații, de multiplicări, de fuziuni, de răsturnări, de substituiri, de metamorfoze și de anamorfoze a avut loc în personaje, locuri, obiecte, situații, acțiuni și cuvinte. Rînd pe rînd, soldatul, băiatul, tînăra femeie s-au dedublat și confundat, casele și străzile s-au telescopat, un tablou s-a însuflețit devenind scenă, scenele au încremenit devenind tablouri, s-au schițat conversații, repetate, deformate, dizolvate, gesturile

Scanned with CamScanner

s-au desfăşurat şi au dispărut, obiectele şi-au schimbat posesorul, locul, timpul, forma, materia, lumea realului şi cea a posibilului şi-au schimbat între ele atributele, un oraş întreg şi un moment al povestirii au alunecat dintr-unul în celălalt şi viceversa, într-o imperceptibilă translaţie. Ultimele pagini ne readuc la situaţia iniţială, în calmul şi liniştea unde se nasc şi se sfîrşesc ceea ce Borges numeşte „tainicele aventuri ale ordinii" : nimic nu s-a mişcat, totul a rămas la locul lui, şi totuşi, ce vîrtej !

Labirintul, spaţiu privilegiat al universului robbe-grilletian, este acea regiune care îi fascina şi pe poeţii baroci, regiune derutantă a fiinţei unde se întîlnesc, într-un fel de confuzie riguroasă, semnele reversibile ale diferenţei şi ale identităţii. Cuvîntul său cheie ar putea fi acel adverb necunoscut în limba noastră [1], despre care dau o aproximaţie temporală acele *acum* şi *din nou* care scandează povestirile sale : *asemănător — dar — diferit.* Cu analogiile sale recurente, cu falsele sale repetiţii, cu timpurile sale încremenite şi spaţiile paralele, această operă monotonă şi tulburătoare, unde spaţiul şi cuvîntul se anihilează multiplicîndu-se la infinit, această operă aproape perfectă este în felul ei, pentru a parafraza cuvintele lui Rimbaud, un vîrtej „încremenit", adică totodată realizat şi suprimat.

În acest spaţiu paradoxal, subiectivitatea invocată de Robbe-Grillet este în acelaşi timp un principiu morfologic, pentru că ea permite organizarea lumii vizibile conform unor raporturi de analogie care aparţin în principiu universului interior, sau poate pur şi simplu spaţiului limbajului, şi un mijloc de explicaţie liniştitoare a „neverosimilităţilor" pe care le implică această in-formare. Evident, ne putem întreba în ce constă necesitatea unei astfel de explicaţii. Vom citi poate în această nevoie constantă de justificare conflictul dintre o inteligenţă pozitivistă şi o imaginaţie funciarmente poetică. Trebuie oricum să observăm următoarele : protestele contradictorii ale lui Robbe-Grillet provin toate dintr-un dublu refuz destul de comprehensibil al „psihologiei clasice" şi al fantasti-

[1] El exista în greaca clasică sub forma *au,* care înseamna în acelaşi timp *dimpotrivă* şi *din nou, în acelaşi fel dar din alt punct de vedere,* sau *în alt fel dar din acelaşi punct de vedere.*

Scanned with CamScanner

culuí pur ; iar situarea sa echivocă între obiect şi subiect este un alibi perpetuu al cărui du-te-vino îi îngăduie să evite aceste două obstacole, utilizîndu-l pe unul împotriva celuilalt şi invers. Astfel pretenţiile sale iniţiale de obiectivitate integrală şi convertirea sa ulterioară la subiectivitatea pură pot fi reduse la o funcţie unică : ele constituie împreună *punctul de onoare* realist al unui autor care nu este realist, dar care nu se poate hotărî să nu fie : nelinişte exemplară a unei literaturii asediată de o lume pe care nu poate nici s-o refuze, nici s-o admită.

Scanned with CamScanner

FERICIREA LUI MALLARMÉ ?

„S-A VORBIT adeseori despre eşecul lui Baudelaire : paginile ce urmează ar vrea să înfăţişeze un Baudelaire fericit". Cu excepţia numelui, această frază din *Poésie et profondeur* ar putea să se aplice fiecăruia dintre studiile critice ale lui Jean-Pierre Richard, şi cu deosebire acelui *Univers imaginaire de Mallarmé* [1], al cărui scop esenţial este de a ne înfăţişa un Mallarmé fericit.

Ştim că principiul criticii richardiene constă în a căuta sensul şi coerenţa unei opere la nivelul senzaţiilor, al reveriilor substanţiale, al preferinţelor mărturisite sau nemărturisite pentru anumite elemente, anumite materii, anumite stări ale lumii exterioare, la nivelul acelei regiuni a conştiinţei, profundă dar deschisă lucrurilor, pe care Bachelard a numit-o *imaginaţia materială*. A aplica această metodă de lectură, care este în felul său o psihanaliză, operei lui Mallarmé, înseamnă a o supune unei încercări redutabile, de vreme ce orice psihanaliză constă în a trece de la un sens manifest la un conţinut latent : şi cum sensul unui poem de Mallarmé este rareori manifest, două hermeneutici, una literară şi alta pe care Richard o numeşte „structurală", trebuie să se suprapună aici fără să se confunde.

Firul conducător al acestui studiu „totalitar", care vrea să reconstituie în integralitatea sa peisajul sensibilităţii mallarmeene, constă în căutarea constantă, prin şi dincolo de toate experienţele negative, a unui contact fericit cu lumea sensibilă. Imediatitatea edenică ce se vădeşte în poemele din copilărie s-a destrămat curînd într-o obsesie a greşelii, înghiţită de un abis de singurătate şi de neputinţă, dar Mallarmé nu va renunţa niciodată să-şi regăsească paradisul pierdut, şi Richard parcurge îndelung reţeaua de mediaţii sensibile prin care imaginaţia se străduieşte să restabilească acest contact : reverii ale iubirii în care se manifestă o erotică subtilă a privirii filtrate prin frunziş, văluri, farduri, a dorinţei pur-

[1] Éd. du Seuil, 1962.

Scanned with CamScanner

tate de apă şi de flacără ; experinţă nocturnă a naufragiului fiinţei atenuat de supravieţuirea unei lămpi care întemeiază o intimitate fragilă şi aprinde reflexele conştiinţei speculare ; recucerire a sensibilului, după sinuciderea fictivă din Tournon, într-o izbucnire de flori, de focuri de artificii, de fîlfîiri de evantaie, de fluturi, de dansatoare ; reîntoarcere la celălalt substituind vechii puteri de *sacru* a azurului, virtutea sa dialectică de dovadă în experienţa conversaţiei, a teatrului, a mulţimii ; reverie a ideii, punct final al unei uşurări progresive a materiei, prin tranziţiile penei, ale norului, ale spumei, ale fumului, ale muzicii, ale metaforei ; închipuiri ale luminii, care pătrunde privirea mallarmeeană ca în pictura impresionistă, pentru a stabili unitatea lumii sensibile inundînd-o cu splendoarea sa uniform difuză ; în sfîrşit, reverie a Cărţii, în care culminează o utopie a limbajului care se aplecase mai întîi asupra cuvîntului, investit cu o iluzorie asemănare cu obiectul, apoi asupra versului conceput ca fiind „cuvînt total, nou, străin de limbă" şi înzestrat la rîndul său cu o putere de analogie, apoi asupra poemului, joc de oglinzi verbale şi microcosmos „structural" : Carte mai mult decît visată, întrevăzută, schiţată, unde totul se rezumă şi se resoarbe, pentru că Lumea nu există decît pentru a ajunge la ea.

Dar nici un rezumat nu poate sugera bogăţia acestei imense panorame interioare, a cărei esenţă ţine tocmai de detaliile sale. Unele dintre aceste analize — consacrate eroticii frunzişului, de exemplu, dinamicii evantaiului, poeticii spumei, a dantelei, a ceţii — egalează cele mai bune pagini ale lui Bachelard despre imaginaţia materială. Sensibilitatea mallarmeeană este luminată prin ele într-un mod decisiv, şi unele dintre operele sale prea neglijate, ca, de exemplu, *Mots anglais, Contes indiens,* cronicile din *Dernière Mode*, îşi capătă aici adevăratul lor relief. Un anumit chip al lui Mallarmé nu putea să apară pe deplin, în întreaga strălucire subtilă a prezenţei sale sensibile, decît sub privirea proprie lecturii richardiene : „A visa, spune Richard, la un zbor de păsări pentru a semnifica actul poetic nu are în sine nimic foarte original ; de asemenea, a imagina cerul ca un tavan de care te izbeşti nu necesită o capacitate de invenţie deosebit de activă. Dar dacă pasărea sparge un geam, dacă acest geam este şi un mormînt, un tavan, o pagină ; dacă de pe această pasăre cad pene care fac să vibreze harfe şi apoi devin flori cu

petalele smulse, stele căzute sau spumă ; dacă această pasăre-spumă sfîşie transparenţa aeriană, sfîşiindu-se de ea ; dacă această transparenţă, devenită cîntec de pasăre, izbucneşte în sute de picături care se transformă la rîndul lor în şuvoi de apă, în flori învoalte, în explozii de diamante sau de stele, în aruncări de zaruri, vom fi de acord că ne aflăm într-un univers care este al lui Mallarmé şi numai al lui." [1] Vom fi de acord, bineînţeles, şi fără rezerve, dar am adăuga că numai un singur critic putea să intre astfel şi să ne introducă în acest univers al lui Mallarmé, drept care, gustînd această frază fericită, sîntem într-un univers care este al lui Richard şi numai al lui.

Totuşi, această lectură atît de preţioasă şi de fructuoasă provoacă în acelaşi timp un fel de decepţie, despre care am da o idee brutală şi fără îndoială excesivă spunînd că în acest tablou al imaginaţiei mallarmeene ceva se sustrage sau nu apare, şi acel ceva este poezia, sau mai exact *travaliul poetic* al lui Mallarmé ; şi că un anume echivoc domneşte aici asupra raporturilor dintre operă şi — reverie, erotism, evenimente biografice, jurnale, corespondenţă — tot ce nu este ea. Această analiză care se anunţă de la bun început ca fiind instalată în imanenţă, se arată a fi în fapt de două ori transcendentă sau, în alţi termeni, de două ori tranzitivă în raport cu obiectul poetic mallarmean.

Vertical tranzitivă mai întîi, pentru că, încercînd să ajungă la „dedesubturile" operei, se îndreaptă fără încetare de la operă la autor. Regăsim aici postulatul psihologist caracteristic aproape întregii critici de mai bine de un secol, dar modificat (şi poate agravat) de altele două ce compun moştenirea proprie bachelardismului : postulatul senzualist conform căruia fundamentalul (şi deci autenticul) coincide cu experienţa sensibilă, şi postulatul eudemonist care pune un fel de instinct al fericirii sensibile la baza întregii activităţi a imaginaţiei. Trei axiome care se rezumă destul de bine în următoarea formulă caracteristică : „Fericirea poetică — ceea ce îndeobşte numim expresie fericită — nu este fără îndoială altceva decît reflexul unei fericiri trăite". [2] Afirmaţie cel puţin expeditivă, care nu poate să nu surprindă mai cu seamă într-o

[1] Pp. 29—30.
[2] P. 27.

carte consacrată lui Mallarmé ; dar această certitudine este însuşi sufletul criticii richardiene. Acest epicurism preconceput este exprimat printr-o proliferare de epitete euforice : totul aici este *suculent, delicios, minunat, benefic, perfect ; ce plăcere* şi *ce bucurie* cînd astfel totul e *fericire copleşitoare* şi *satisfacţie !* Căci tehnica însăşi şi abstracţia însăşi nu mai sînt decît noi pretexte pentru o reverie fericită. Mallarmé nu se întreabă asupra formelor literaturii, el *se bucură visător* de o temă care nu mai este *tufişul* sau *cuta*, ci *cuvîntul, versul, cartea.* El nu gîndeşte, el mîngîie idei, savurează concepte, se îmbată cu raţionamente. Gîndirea nu poate şi nu trebuie să apară decît ca obiect a aceea ce Richard numeşte *reverie a ideii*, şi ca resorbită în pura plăcere a evocării sale. Cînd din întîmplare o abstracţie ceva mai rigidă rezistă intenţiei sale de delectare („Aici... legăturile se efectuează într-o manieră foarte conceptuală, ceea ce le dă o rigiditate, o literalitate cîteodată stînjenitoare"), criticul se grăbeşte să revină cît mai repede la bucuriile fundamentalului : „Ce plăcere, totuşi, după asemenea laborioase descifrări, să găseşti în stare nudă o reverie ştiută ca esenţială". [1]

Această valorificare sistematică a sensibilului şi a trăirii determină la Richard o viziune cu totul particulară a universului mallarmeean. Nu mai există nimic din acea voinţă de absenţă şi de mutism, din acea exploatare, împinsă pînă la ultimele ei limite, a puterii distrugătoare a limbajului, asupra căreia Maurice Blanchot insistase atît de mult. Pentru Richard, lumea lui Mallarmé nu este nici *vidă*, nici tăcută : ea este plină de lucruri şi de un freamăt încîntător. Mallarmé n-ar putea „să caute absenţa" şi cu atît mai puţin să o găsească, pentru că el trebuie neapărat „să exprime această rarefiere plecînd de la o plenitudine, şi să indice golirea lucrurilor prin mijlocirea unor lucruri foarte real prezente în faţa noastră." [2] Acest *foarte real prezente* refuză categoric anumite meditaţii asupra limbajului al căror iniţiator nu este altul decît Mallarmé. Se pare totuşi că realul evocat în a sa *quasi-dispariţie vibratorie* nu se confundă cu cel al prezenţei sensibile, şi chiar dacă întreaga operă a lui Mallarmé nu se reduce la de-

[1] P. 167.
[2] P. 343.

Scanned with CamScanner

corul negativ din *Sonetul în —x*, pare dificil de neglijat cu totul efectul de contestare pe care îl exercită poemul, cel puțin așa cum îl înțelege și îl practică Mallarmé, asupra obiectelor pe care le utilizează și pe care trebuie, în vreun mod oarecare, să le *abolească* pentru a se constitui el însuși într-un fel de obiect verbal. Mallarmé poate fi, după cum spune Richard cu o formulă provocatoare, „un Chardin al literaturii noastre", dar ar trebui atunci să se subînțeleagă că tabloul lui Chardin, ori care ar fi pretextul său material, nu se reprezintă în cele din urmă decît pe sine, și că pictura, ca și poezia, începe acolo unde sfîrșește realul.

Obiectele operei poetice, temele sale, spațiul său sînt oare cele ale reveriei sensibile ? Opera — și mai ales opera lui Mallarmé — poate oare să se explice, sau chiar să fie înțeleasă prin reverie ? *Exprimă* ea oare reveria ? După lectura cărții lui Richard ne este încă îngăduit să ne îndoim. S-a arătat că această carte pune într-o lumină mai convingătoare paginile de proză din *Mots anglais* sau din *Dernière Mode*, care sînt tocmai, după cum spune Richard, niște reverii abia transpuse, decît opera propriu-zis poetică în care fantasmele imaginației sînt parcă transcendate prin travaliul limbajului. „Adevărata condiție a unui adevărat poet, spune Valéry, este tot ce poate fi mai distinct de starea de vis", și această frază i s-ar putea poate aplica lui Mallarmé mai curînd decît oricărui alt poet. La urma urmei, analiza bachelardiană este o metodă de explorare a reveriei comune, cu privire la care Bachelard însuși nu a vrut să stabilească decît o topică generală, ilustrată ici și colo de exemple împrumutate *între altele* de la poeți, dar și de la prozatori, filosofi și chiar de la oameni de știință rătăciți în „tulburările" imaginației. Trecerea de la această topică generală la o tematică individuală ridică deja dificultăți, și cînd Bachelard se oprește mai îndelung asupra unui autor, precum Hoffmann în *La Psychanalyse du Feu*, Poe în *L'Eau et les Rêves*, Nietzsche în *L'Air et les Songes*, sau chiar Lautréamont, o face mai mult în măsura în care acesta reprezintă un tip, un *complex* exemplar, decît pentru singularitatea lui ireductibilă ; nici măcar nu este sigur că noțiunea de individualitate psihică ar putea avea destul înțeles în această perspectivă. Cît despre studiul unei opere atît de elaborată, atît de închisă în ea însăși, atît de intrazitivă ca opera poetică a lui Mallarmé, el constituie desigur un nou

prag, poate de netrecut pentru orice psihologie, fie ea (cum este cazul aici) chiar şi cea mai deschisă şi mai subtilă. Richard ne învaţă totul despre intimitatea visătoare a lui Mallarmé, precum şi faptul că această intimitate ne mai aparţine încă într-un oarecare grad. Dar opera lui Mallarmé, orientată în întregime către acel limbaj impersonal şi autonom care este contrariul unei *expresii*, şi a cărei fericire nu datorează nimic, poate, vreunei fericiri trăite, această operă pe care o adînceşte şi o străbate de la un capăt la altul în căutarea unei profunzimi şi pe care o dislocă în tot atîtea parcele cîte sînt necesare pentru a face din ea limbajul acestei profunzimi, s-ar părea uneori că o epuizează fără să o atingă. Că există între reveria unui poet şi opera sa o înrudire, o relaţie profundă, este plauzibil ; dar că această relaţie s-ar stabili într-o continuitate fără fisură care să autorizeze o alunecare lină de la una la cealaltă, iată, poate, utopia criticii tematice. Utopie fecundă, de altfel, şi a cărei putere de stimulare este departe de a fi epuizată.

Tranzitivă deci în profunzime, ca orice critică psihologică, critica richardiană este tranzitivă şi într-un mod mai specific, perceptibil încă din *Littérature et Sensation :* este vorba acum de o tranzitivitate orizontală. Fiecare studiu al lui Richard se prezintă ca un lanţ continuu de analize legate prin firul unei imperceptibile progresii. Studiu tematic, desigur, dar în care fiecare temă, fiecare variaţie, fiecare figură este purtată de o mişcare de tranziţie perpetuă, pe care o subliniază folosirea constantă a unor legături ca : *acum, de acum înainte, de atunci, încă puţin şi iată că...* Astfel, repertoriul „substanţelor ambigue" la Mallarmé ne conduce de la pană la dantelă, de la dantelă la nor, de la nor la spumă. Este vorba aici de a restitui o trecere progresivă către forme de materie din ce în ce mai subtile, dar nici una din analizele lui Richard nu scapă acestei mişcări, şi ai spune, citindu-l, că nici un scriitor nu izbuteşte niciodată să se fixeze pe o figură, mereu atras de următoarea, încă mai satisfăcătoare şi mai desăvîrşită, şi totuşi ameninţată de cea care urmează, şi că în cele din urmă întreaga sa operă se topeşte într-o lungă modulaţie fără de repaos, într-o curgere cromatică neîntreruptă, precum melodia infinită din opera wagneriană. Tema richardiană este totdeauna tranzitorie : este nu numai o *trecere* între altele două, ci este întotdeauna tulburată de amintirea precedentei şi de aş-

Scanned with CamScanner

teptarea celei ce urmează : „Carafa nu mai este aşadar azur, dar nici lampă încă“ [1]. Această mişcare continuă, irezistibilă, constituie unul din farmecele cele mai eficace ale acestei opere critice care este de asemenea, şi mai ales — trebuie oare s-o spunem ? — o minunată creaţie poetică şi muzicală. Dar cît e de stranie această tematică, ce-şi devorează neîncetat temele pentru a le asigura continuitatea, şi care, astfel, îşi devorează totodată şi obiectul, sau cel puţin ceea ce ea însăşi consideră a fi pămîntul în care acesta îşi înfige rădăcinile. „Criticii, spune Richard, îi plac drumurile subterane“ [2] : este o critică în formă de muşuroi, opera criticată fiind mereu ameninţată să se prăbuşească.

Această mobilitate primejdioasă este justificată de Richard printr-o consideraţie care vizează o problemă esenţială : „Critica, spune el, ne pare a ţine de natura unui parcurs şi nu a unei staţionări. Ea înaintează printre peisaje ale căror perspective sînt deschise, desfăşurate, închise de progresarea ei. Sub ameninţarea de a cădea în banalitatea procesului verbal sau de a se lăsa absorbită de litera a ceea ce vrea să transcrie, ea trebuie să înainteze într-una, multiplicîndu-şi într-una unghiurile, priveliştile. Precum muntenii în anumite trecători dificile, ea nu evită căderea decît prin continuitatea elanului. Imobilă, ar cădea în parafrază sau în gratuitate.“ [3] Faptul că într-adevăr critica nu se poate mulţumi să recenzeze şi să colecţioneze teme şi că ea trebuie neîncetat să le raporteze unele la altele şi să le articuleze, iată o exigenţă pe care nu putem să nu o aprobăm. Dar problema este de a şti dacă această articulaţie trebuie concepută ca o filiaţie omogenă, şi lineară, sau ca un sistem de elemente discontinue cu funcţii multiple. Richard foloseşte adeseori termenii de *structură* sau de *reţea*, care par a evoca cea de a doua ipoteză, dar majoritatea analizelor sale îmbracă mai degrabă forma unui traseu continuu sau, cum o spune el aici, forma unui parcurs, fără să ne fie totdeauna cu putinţă să distingem limpede dacă este vorba de un parcurs ideal, adică de o succesiune de motive legate prin propria lor putere de asociere, sau de un parcurs

---

[1] P. 499.
[2] P. 17.
[3] P. 35.

Scanned with CamScanner

real, adică impus de cronologia efectivă a operei, coincidența celor două ordini ținînd totdeauna întrucîtva de miracol sau de artificiu.

Am găsi poate o ambiguitate comparabilă în atitudinea lui Richard față de structuralism : pe de o parte, intelectualismul caracteristic acestei forme de gîndire îi contrariază gustul profund pentru trăire și concret : „structura, o știm, este o abstracție“ [1], dar pe de altă parte o interpretare cu totul intuiționistă a noțiunii de structură îi permite să o identifice cu aceea, mai generoasă, de *totalitate* : „Intuiția structurală nu poate, o știm, să se oprească la folosirea cutărei sau cutărei forme organizate : ea trebuie, pentru a se satisface, să îmbrățișeze o totalitate de lucruri și de forme.“ [2] Ea îi permite de asemenea să-și privească propria carte ca pe o încercare structuralistă, pentru că într-adevăr este vorba de o intuiție totală a universului mallarmeean. Dar o analiză structurală poate oare să pretindă de la bun început o cuprindere atît de vastă ? Nu aceasta este, se pare, ambiția structuraliștilor : a unui Lévi-Strauss, de exemplu, care neagă că ar vrea să caute *structura* unei societăți globale și care propune mai prudent căutarea *unor structuri* acolo unde ele sînt, fără a pretinde că totul este structurabil, și încă și mai puțin că o structură poate fi totalizantă. În cel mai bun caz, am putea încerca să stabilim, la un nivel secund, metastructuri sau structuri de structuri : adică raportul ce poate uni (fie chiar prin opoziție sau răsturnare simetrică) un sistem de înrudire și un sistem lingvistic. Astfel am putea studia (exemplul valorează atît cît valorează) structurile reveriei mallarmeene, concepută ca un fel de discurs interior înzestrat cu o retorică proprie, pe de o parte, și cele ale operei poetice a lui Mallarmé pe de altă parte, căutînd apoi ce relații structurale pot întreține aceste două sisteme. Dar cu aceasta ne-am afla, bineînțeles, în plină „abstracție“. În fond, postulatul, sau principiul, structuralismului este aproape inversul celui al analizei bachelardiene : el constă în faptul că anumite funcții elementare ale gîndirii celei mai arhaice comportă un înalt grad de abstrac-

[1] P. 533.
[2] P. 545.

ție, că schemele și operațiile intelectului sînt poate mai „profunde", mai originare decît reveriile imaginației sensibile, și că există o logică, și chiar o matematică a inconștientului.

Unul dintre marile merite ale cărții lui Richard este de a fi subliniat această contradicție, stînjenitoare, dar poate fecundă, în care critica — între altele — trebuie astăzi să se ancoreze, și să se *mențină*.

Scanned with CamScanner

UTOPIA LITERARĂ

La prima vedere, opera critică a lui Borges pare posedată de un ciudat demon al apropierilor. Unele dintre eseurile sale se reduc la un scurt catalog al *diferitelor intonații* dobîndite de-a lungul secolelor de către o idee, o temă, o metaforă: Ricketts și Hesketh Pearson îi atribuie lui Oscar Wilde paternitatea expresiei *purple patches* (petice de purpură), dar această formulă există în *Epistola către Pisoni*; Philipp Mainländer inventează, la două secole după John Donne, ipoteza unei sinucideri a lui Dumnezeu; argumentul pariului se găsește la Arnobe, la Sirmond, la Algazel, cele două infinituri reînvie în opera lui Leibniz și Victor Hugo; privighetoarea lui Keats îl continuă pe Platon și îl precede pe Schopenhauer, floarea lui Coleridge, adusă dintr-un vis, anticipează floarea lui Wells, adusă din viitor, și portretul lui James, adus din trecut; Wells a „rescris pentru epoca noastră *Cartea lui Iov*, această neasemuită imitație în ebraică a dialogului platonician"; sfera lui Pascal vine de la Hermes Trismegistul prin Rabelais, sau de la Parmenide, via Platon, prin *Le Roman de la Rose*; Nietzsche a combătut teoria presocratică a Eternei Reîntoarceri cu mult înainte de a descoperi aceeași teorie într-o clipă de iluminare tîrzie... Atunci cînd nu caută surse, Borges depistează precursori: pe cei ai lui Wells (Rosney, Lytton, Paltock, Cyrano, Bacon, Lucian), pe cei ai lui Beckford (Herbelot, Hamilton, Voltaire, Galland, Piranesi, Marino), pe cei ai lui Kafka: „Într-o zi, mi-a venit ideea să fac inventarul precursorilor lui Kafka. Acest scriitor îmi apăruse la început unic ca pasărea Fenix din elogiile retorilor; tot citindu-l, mi s-a părut că-i recunosc vocea, sau cel puțin maniera, în texte din diferite literaturi și din diferite epoci. Voi menționa aici cîteva dintre ele, în ordine cronologică". Urmează Zenon, Han Yu, Kierkegaard, Browning, Bloy și Lordul Dunsany. Întîlnind astfel de enumerări [1] fără să recunoaștem ideea care le animă, riscăm să aprobăm în concepția ei cea mai severă fraza în care Nestor Ibarra,

[1] *Enquêtes*, passim.

în prefaţa sa la *Fictions*, vorbeşte despre „un flirt cît se poate de conştient şi uneori plăcut cu pedantismul", şi să ne închipuim critica lui Borges semănînd cu încercările cele mai deznădăjduite ale compilaţiei universitare. Am putea de asemenea să evocăm acele lungi inventare de opinii şi de obiceiuri concordante sau discordante din care Montaigne făcea materia primelor sale eseuri. Oricum, apropierea de Montaigne ar fi mai justificată şi preferinţa lor comună pentru cataloagele cele mai neaşteptate este poate revelatoare pentru o anume înrudire existentă între aceste două spirite înclinate în egală măsură să-şi întreţină vertijul sau perplexitatea în labirintele secrete ale erudiţiei.

Dar gustul întîlnirilor şi paralelismelor corespunde la Borges unei idei mai profunde şi ale cărei consecinţe ne interesează. Găsim o formulare agresivă a acestei idei în povestirea *Tlön Uqbar Orbis Tertius* : „S-a stabilit că toate operele sînt opera unui singur autor, care este atemporal şi anonim".[1] În numele acestei certitudini, scriitorii din Tlön nu-şi semnează cărţile, iar ideea însăşi de plagiat este aici necunoscută, ca şi fără îndoială cea de influenţă, de pastişă sau de scriere apocrifă. Tlönieni sînt în felul lor George Moore sau James Joyce, care au „încorporat în opera lor pagini şi gînduri care nu le aparţin" ; tlönian în maniera lui, complementară, este Oscar Wilde, care „oferea adesea subiecte oricui voia să le trateze", sau Cervantes, Carlyle, Moïse de Leon şi atîţia alţii, printre care poate Borges, care atribuiau vreunui fabulos intermediar paternitatea operelor lor ; tlönian prin excelenţă este Pierre Ménard, simbolist de la începutul secolului, originar din Nîmes, care, plictisit de a tot face speculaţii asupra lui Leibniz şi a lui Raymondus Lullius sau de a transcrie în alexandrini *Le Cimetière marin* (tot astfel cum Valéry însuşi propune[2] să se alungească cu un picior versurile heptasilabice din *L'Invitation au voyage*), s-a apucat într-o zi să reinventeze prin forţe proprii şi fără anacronism de gîndire cele două părţi din *Don Quijote*, conferind proiectului său un început de realizare de o miraculoasă exactitate.[3] Aplicîndu-şi propria-i metodă, Borges nu a uitat să semnaleze ver-

---

[1] *Fictions*, p. 36.
[2] Jean Prévost, *Baudelaire*, p. 239.
[3] *Fictions*, p. 57.

Scanned with CamScanner

siunile anterioare ale ideii de care ne ocupăm, date de Shelley, Emerson sau Valéry. După Schelley, toate poemele sînt tot atîtea fragmente ale unui poem universal unic. Pentru Emerson, „o singură persoană este autorul tuturor cărţilor care există în lume". Cît despre Valéry, oricine îşi aminteşte că cerea o istorie a Literaturii înţeleasă „ca o istorie a spiritului ca producător sau consumator de literatură, şi această istorie ar putea fi făcută chiar fără să fie pronunţat numele unui singur scriitor".

Această viziune a literaturii ca un spaţiu omogen şi reversibil în care nu-şi găsesc locul particularităţile individuale şi priorităţile cronologice, acest sentiment *ecumenic* care face din literatura universală o vastă creaţie anonimă, fiecare autor nefiind decît încarnarea fortuită a unui Spirit atemporal şi impersonal, capabil să inspire, asemenea zeului lui Platon, cel mai frumos cînt celui mai mediocru cîntăreţ, şi să reînvie în opera unui poet englez din secolul al XVIII-lea visul unui împărat mongol din secolul al XIII-lea — această idee poate să le apară spiritelor pozitive drept o simplă fantezie, sau drept curată nebunie. Să vedem în ea mai degrabă un mit în sensul propriu al termenului, o dorinţă profundă a gîndirii. Borges sugerează el însuşi două nivele de interpretare posibile pentru această supoziţie: versiunea extremă, sau „panteistă", pentru care un singur spirit sălăsluieşte în aparenta pluralitate a autorilor şi a operelor, a evenimentelor şi a lucrurilor, şi care descifrează, în cele mai imprevizibile combinaţii ale atomilor, scriitura unui zeu; conform acestei ipoteze, lumea cărţilor şi cartea lumii sînt unul şi acelaşi lucru, şi dacă eroul părţii a doua din *Don Quijote* poate fi cititor al primei părţi, şi Hamlet spectator al lui *Hamlet*, e cu putinţă ca şi noi, cititorii sau spectatorii lor, să fim fără să ştim nişte personaje fictive, şi ca în momentul cînd citim *Hamlet* sau *Don Quijote*, cineva să ne citească pe noi, să ne scrie, sau să ne şteargă. Cealaltă versiune este ideea „clasică", ce a dominat cu autoritate pînă la începutul secolului al XIX-lea, că pluralitatea autorilor nu are nici o importanţă: Homer era orb, dar opera lui nu poartă urmele acestei infirmităţi. Putem afla, dacă vrem, în prima versiune o metaforă a celei de-a doua, sau în cea de-a doua o timidă intuiţie a celei dintîi. Dar ideea *excesivă* despre literatură către care Borges se

Scanned with CamScanner

complace uneori să ne atragă, indică poate o tendinţă profundă a scrisului, care constă în a atrage fictiv în sfera sa integralitatea lucrurilor existente (şi inexistente), ca şi cum literatura nu s-ar putea menţine şi justifica faţă de ea însăşi decît prin această utopie totalizară. Lumea există, spunea Mallarmé, pentru a deveni o Carte. Mitul borgesian contrage modernul *totul urmează a fi scris* şi clasicul *totul este scris*, într-o formulă însă şi mai ambiţioasă, care ar fi aproximativ: *totul este Scris*. Biblioteca din Babel, care există *ab aeterno* şi cuprinde „tot ceea ce poate fi exprimat în toate limbile,“ [1] se confundă evident cu Universul — Ibarra consideră chiar [2] că ea îl depăşeşte infinit —: cu mult înainte de a fi cititor, bibliotecar, copist, compilator, „autor“, omul este o pagină de scriitură. O conferinţă a lui Borges despre fantastic se termină cu această întrebare ironic angoasată: „Cărui fel de literatură îi aparţinem, eu care vă vorbesc şi dumneavoastră care mă ascultaţi: romanului realist sau povestirii fantastice?“ Putem aminti aici ipoteza (uşor diferită în ceea ce priveşte principiul ei) lui Unamuno, conform căreia Don Quijote ar fi autorul romanului care îi poartă numele: „Nu poate fi contestat faptul că în *Don Quijote* Cervantes s-a arătat a fi cu mult deasupra a ceea ce se putea aştepta de la el, depăşindu-se pe sine. Aceasta ne face să credem că istoricul arab Cid Hamet Bengeli nu este doar o creaţie literară, ci că sub acest nume se ascunde un adevăr profund: acela că povestirea i-a fost dictată lui Cervantes de către un altul care o purta în el, un spirit care sălăşluia în străfundurile sufletului său. Şi această distanţă imensă care există între povestea cavalerului nostru şi celelalte opere ale lui Cervantes, acest miracol vădit şi splendid ne fac să credem şi să mărturisim că povestea este reală, şi că Don Quijote însuşi, ascuns în acel Cid Hamet Bengeli, i-a dictat-o lui Cervantes“. Autorul vizibil nu mai este decît un secretar, sau poate o pură ficţiune: „Adeseori îl socotim pe un scriitor ca fiind o persoană reală şi istorică pentru că îl vedem în carne şi oase, şi pentru că luăm drept ficţiuni ale fanteziei personajele care sînt rodul imaginaţiei sale, cînd de fapt lucrurile se petrec invers: personajele sînt cele

---

[1] *Fictions*, p. 100.
[2] Numărul din *L'Herne* consacrat lui Borges, p. 438.

Scanned with CamScanner

care există cu adevărat, folosindu-se de cel ce ne pare a fi din carne și oase pentru a se întruchipa în fața oamenilor.[1]" Aici se întîlnesc, într-o moralitate riguroasă, cea mai riguroasă poate, fabula lui Unamuno și cea a lui Borges: dacă îl luăm în serios pe Cervantes, trebuie să credem în existența lui Don Quijote; dar dacă Don Quijote există, el este Cervantes însuși, iar noi, cititorii lui, nu mai existăm, sau nu mai avem alt mijloc de a exista decît să ne strecurăm între două pagini ale Cărții și să devenim literatură, — tot astfel cum eroul din *Invenția lui Morel* se strecoară între două imagini, se face imagine, iese din viață pentru a intra în ficțiune. Căci Literaturii, monstru insațiabil, nu i se poate acorda nimic fără să i se abandoneze totul: „poate că istoria universală nu este decît istoria cîtorva metafore."[2]

În universul categoric monist al ținutului Tlön, critica se vede redusă la stranii expediente pentru a-și întreține propria-i necesitate. Neexistînd autori, e silită să-i inventeze: „ea alege două opere ce nu seamănă între ele, să zicem *Tao Te King* și *O mie și una de nopți*, le atribuie aceluiași scriitor, apoi determină cu toată probitatea psihologia acestui interesant *om de litere*." Recunoaștem aici ecourile ingenioasei tehnici de lectură inaugurată de Pierre Ménard: aceea a „anacronismului deliberat și a atribuirilor eronate. Această tehnică, a cărei aplicabilitate este nelimitată, ne invită să parcurgem *Odiseea* ca și cum ar fi posterioară *Eneidei*... Ea umple cu aventuri cărțile cele mai liniștite. Să atribui *Imitația lui Iisus Cristos* lui Louis-Ferdinand Céline sau lui James Joyce, nu înseamnă oare să reînnoiești îndeajuns de mult precarele sfaturi spirituale ale acestei lucrări?"[3] Metodă hazardată, fără îndoială; dar nu există oare un risc (și cu siguranță mai puțin farmec) în a atribui, așa cum din nefericire facem în mod curent, *Andromaque* lui Jean Racine sau *Swann* lui Marcel Proust? În a socoti *Fabulele* lui La Fontaine posterioare celor ale lui Fedru sau Esop? În a-l citi întotdeauna pe Cyrano ca pe un precursor al lui Wells și al lui Jules Verne, și niciodată pe Wells sau pe Jules Verne ca pe niște anticipații ale lui Cyrano? În

---

[1] *Vie de Don Quichotte et Sancho Pança*, p. 370—371.
[2] *Enquêtes*, p. 16.
[3] *Fictions*, p. 71.

Scanned with CamScanner

a lua două opere ce seamănă atît de puţin între ele ca, să spunem, *Les Chants de Maldoror* şi *Poésies*, şi a le atribui aceluiaşi scriitor, lui Lautréamont, de exemplu, determinînd cu toată probitatea psihologia acestui interesant om de litere ? În fond, critica tlöniană nu este *contrariul* criticii noastre pozitiviste, ea nu este decît hiperbola acesteia.

De mai bine de un secol, felul în care gîndim — şi folosim — literatura suferă de o prejudecată a cărei aplicare, tot mai subtilă şi mai îndrăzneaţă, nu a încetat să îmbogăţească, dar şi să pervertească şi, în cele din urmă, să sărăcească, contactul cu Literatura : postulatul conform căruia o operă este esenţialmente determinată de către autorul său, şi, în consecinţă, îl *exprimă*. Această evidenţă redutabilă nu numai că a modificat metodele şi chiar obiectul criticii literare, ci se răsfrînge şi asupra operaţiei celei mai delicate şi mai importante dintre toate cîte contribuie la naşterea unei cărţi : lectura. În vremea lui Montaigne, lectura era un dialog dacă nu egal, cel puţin frăţesc ; astăzi este o indiscreţie savantă, care ţine în acelaşi timp de interceptarea unei convorbiri şi de camera de tortură. Şi în schimbul unui mic mister divulgat (sau spintecat), cîte mari mesaje pierdute ! Atunci cînd Borges ne propune spre admiraţie exemplul lui Valéry, „al unui om care depăşeşte trăsăturile distinctive ale unui eu şi despre care putem spune, ca William Hazlitt despre Shakespeare, *he is nothing in himself*", el ne invită fără îndoială să reacţionăm împotriva acelei insidioase degradări glorificînd o gîndire şi o operă ce nu vor să fie cele ale *cuiva anume* ; tot astfel atunci cînd invocă figura, atît de diferită, a lui Whitman, care şi-a făurit pe de-a-ntregul, în operă şi prin operă, spre disperarea biografilor, o a doua personalitate, fără legătură cu prima, sau figura lui Quevedo, imagine perfectă a omului de litere la care Literele l-au devorat pe om, sau cel puţin pe individ, într-atît încît opera lui nu ne mai apare ca o creaţie personală, ci ca un rezultat întîmplător al vreunei misterioase aventuri bibliografice : Quevedo, „literat al literaţilor... nu atît un om cît o vastă şi complexă literatură". Căci pentru Borges, ca şi pentru Valéry, autorul unei opere nu deţine şi nu exercită asupra ei nici un privilegiu, ea aparţinînd încă de la naştere (şi poate chiar dinainte) domeniului public, netrăind decît din nenumăratele sale relaţii cu cele-

Scanned with CamScanner

lalte opere în spaţiul fără de frontiere al lecturii. Nici o operă nu este originală, deoarece „cantitatea de ficţiuni şi de metafore de care este capabilă imaginaţia oamenilor este limitată", dar orice operă este universală, pentru că „acest mic număr de invenţii poate aparţine pe de-a-ntregul tuturor, precum Apostolul [1]" Opera durabilă „este întotdeauna susceptibilă de o ambiguitate, de o plasticitate infinite..., ea este o oglindă ce arată trăsăturile cititorului [2]", şi această participare a cititorului alcătuieşte întreaga viaţă a obiectului literar : „Literatura este un lucru inepuizabil, pentru simplul motiv că o singură carte este inepuizabilă. Cartea nu este o entitate închisă ; ea este o relaţie, centrul unor nenumărate relaţii." Fiecare carte renaşte o dată cu fiecare lectură, şi istoria literară este cel puţin în egală măsură istoria modurilor şi raţiunilor de a citi, pe cît este cea a modurilor de a scrie sau a obiectelor scriiturii. „O literatură diferă de o alta mai puţin prin text cît prin felul în care este citită : dacă mi-ar fi dat să citesc orice pagină de azi — aceasta, de exemplu, — aşa cum va fi citită în anul 2000, aş cunoaşte literatura anului 2000 [3]."

Astfel aparentele repetiţii din literatură nu indică numai o continuitate, ele revelează o lentă şi neîncetată metamorfoză. De ce precursorii lui Kafka îl evocă toţi pe Kafka fără să se asemene între ei ? Pentru că singurul lor punct de convergenţă se află în această operă viitoare care va da retrospectiv întîlnirii lor o ordine şi un sens : „Poemul *Fears and Scruples* (*Teamă şi scrupule*), de Robert Browning, anunţă opera lui Kafka, dar modul nostru de a-l citi pe Kafka îmbogăţeşte şi deformează sensibil modul nostru de a citi acest poem. Browning nu îl citea cum îl citim noi astăzi... Fiecare scriitor îşi *creează* precursorii. Aportul său ne modifică atît concepţia despre trecut cît şi cea despre viitor." [4] Această acţiune autorizează şi justifică toate „anacronismele" atît de scumpe lui Borges, căci dacă întîlnirea, să spunem, a lui Browning cu Kierkegaard nu există decît în funcţie de rezultanta ulterioară reprezentată de opera lui Kafka, înseamnă că trebuie să parcurgem în sens invers

---

[1] *Enquêtes*, p. 307.
[2] *Ibid.*, p. 119.
[3] *Ibid.*, p. 244.
[4] *Enquêtes*, pp. 150—151.

Scanned with CamScanner

timpul istoricilor şi spaţiul geografilor: cauza este posterioară efectului, „izvorul" este în aval, pentru că aici izvorul este o confluenţă. În timpul reversibil al lecturii, Cervantes şi Kafka ne sînt amîndoi contemporani, iar influenţa lui Kafka asupra lui Cervantes nu este mai mică decît influenţa lui Cervantes asupra lui Kafka.

Iată admirabila utopie pe care ne-o propune literatura, după părerea lui Borges. Se poate găsi în acest mit mai mult adevăr decît în adevărurile „ştiinţei" noastre literare. Literatura este într-adevăr acest cîmp plastic, acest spaţiu *curb* în care raporturile cele mai neaşteptate şi întîlnirile cele mai paradoxale sînt posibile în orice clipă.[1] Normele socotite de noi cele mai universale ale existenţei şi folosirii ei — precum ordinea succesiunii cronologice şi legătura de rudenie între autor şi operă — nu sînt decît nişte modalităţi relative, alături de multe altele, de a-i aborda sensul. Geneza unei opere, în timpul istoriei şi în viaţa unui autor, este momentul cel mai contingent şi mai nesemnificativ al duratei sale. Despre toate cărţile mari putem spune ceea ce Borges scrie despre romanele lui Wells: „ele se vor încorpora, ca şi legenda lui Tezeu sau a lui Asuerus, în memoria generală a speciei noastre, şi vor rodi în sînul ei atunci cînd va fi pierit gloria celui ce le-a scris şi limba în care au fost scrise."[2] Timpul operelor nu este timpul definit al scriiturii, ci timpul indefinit al lecturii şi al memoriei. Sensul cărţilor este înaintea şi nu în urma lor, el este în noi: o carte nu este un sens dat, o revelaţie pe care urmează să o avem, ea este o rezervă de forme care îşi aşteaptă sensul, este „iminenţa unei revelaţii care nu se produce"[3], şi pe care fiecare trebuie să şi-o producă pentru sine însuşi. Astfel

---

[1] „Semnificaţia *prezenţei atemporale*, proprie literaturii, constă în aceea că literatura trecutului poate oricînd să interfereze cu cea a prezentului. Astfel, de exemplu, Homer cu Vergiliu, Vergiliu cu Dante, Plutarh şi Seneca cu Shakespeare, Shakespeare cu *Goetz von Berlichingen* al lui Goethe, Euripide cu *Ifigenia* lui Racine şi cu cea a lui Goethe. Şi, ca să luăm un exemplu din epoca noastră, *O mie şi una de nopţi* şi Calderon cu Hofmannsthal, *Odiseea* cu Joyce, Eschil, Petroniu, Dante. Tristan Corbière, mistica spaniolă cu T. S. Eliot. Există aici o bogăţie inepuizabilă de raporturi posibile." Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Age latin*, p. 17.

[2] *Enquêtes*, p. 121.

[3] *Ibid.*, p. 15.

Borges re-spune, sau spune, în felul său, că poezia este făcută de toţi, nu de unul singur. Pierre Ménard este autorul lui *Don Quijote* pentru bunul motiv că orice cititor (orice cititor adevărat) este autor. Toţi autorii sînt un singur autor pentru că toate cărţile sînt o singură carte, de unde mai rezultă şi că o singură carte este toate cărţile, „şi cunosc unele care, ca şi muzica, sînt totul pentru toţi oamenii." [1] Biblioteca din Babel este perfectă *ab aeterno*; doar omul, spune Borges, este un bibliotecar imperfect; uneori, pentru că nu a găsit cartea pe care o caută, el scrie o alta: aceeaşi, sau aproape. Literatura este această străduinţă imperceptibilă — şi infinită.

Scanned with CamScanner

PSIHOLECTURI

CHARLES MAURON ţine să distingă net între a sa „psihocritică" şi lucrările de psihanaliză literară clasică precum cea scrisă de Marie Bonaparte despre Edgar Poe. Scopul psihocriticii nu este de a stabili, prin mijlocirea operei literare, diagnosticul de nevroză al autorului ; esenţialul în ochii săi rămîne, cel puţin în principiu, opera însăşi, iar utilizarea instrumentelor psihanalitice rămîne în slujba criticii literare. Psihocritica vrea să fie mai curînd o contribuţie la critică decît o ilustrare a psihanalizei.

Introduction à la psychocritique [1] este în esenţă o expunere de principii şi de metodă ilustrată printr-o serie de exemple. Această dispunere vrea să clarifice şi să prelungească dialogul dificil dintre psihanaliză şi literatură, arătînd, pe baza unor cazuri tipice, ce avantaje poate să prezinte lectura psihocritică pentru înţelegerea operelor, dar nu este sigur că ea îşi atinge pe deplin scopul. La obstacolele obişnuite pe care le întîlneşte în aprecierea justeţei şi valorii acestui gen de interpretări orice cititor neiniţiat în demersurile psihanalizei, se mai adaugă şi faptul că exemplele date de Mauron nu sînt decît ilustrări întotdeauna parţiale şi adeseori aluzive, cu referire la lucrări anterioare [2], sau paralele, [3] şi că dispersarea lor deliberată le face greu de urmărit. Fiecărei etape a metodei îi corespund o serie de aplicaţii practice cărora Mallarmé, Baudelaire, Nerval, Valéry, Corneille, Molière le oferă succesiv, şi fiecare de două sau de trei ori, materia, fără ca o adevărată sinteză să-i îngăduie cititorului să-şi facă o idee de ansamblu despre vreunul dintre aceste studii în chip voit fragmentare şi neterminate. Este neîndoielnic că cititorul dornic să aprecieze singur aportul psihocriticii se află mai în cîştig consultînd o lucrare mai închegată şi mai puţin preocupată de demonstraţia metodologică, şi anume *L'Inconscient*

---

[1] *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Corti, 1963.

[2] *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, 1950 şi *L'Inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine*, 1957.

[3] *Psychocritique du genre comique*, Corti, 1964.

Scanned with CamScanner

dans l'oeuvre et la vie de Racine, care rămîne deocamdată capodopera genului : poate pentru că opera se pretează mai bine decît oricare alta limbajului analitic. În definitiv, Oedip a fost un mit tragic înainte de a fi un „complex", şi Freud însuşi nu vedea oare în tragicii greci pe adevăraţii săi maeştri ? Cînd Mauron îl „freudizează" pe Racine, el nu face poate decît să întoarcă psihanaliza la propriile ei izvoare. Dar capitolele pe care le consacră lui Corneille şi lui Molière arată cît de mult poate contribui psihocritica la înţelegerea situaţiilor dramatice, şi a situaţiilor comice îndeosebi. Raporturile dintre bătrîni şi junii primi capătă aici o rezonanţă ciudată, care demonstrează cît de ignorată a fost pînă acum intensitatea încărcăturii lor afective. Există poate un *rîs oedipian*, şi sugestiile lui Mauron în legătură cu el [1] luminează multe profunzimi ale tradiţiei comice.

Metodologic, punctul de plecare al analizei psihocritice este de factură tipic structuralistă : Mauron nu caută în textele pe care le studiază teme sau simboluri care în mod direct şi izolat să exprime o personalitate profundă. Unitatea de bază a semnificaţiei psihocritice nu este un cuvînt, un obiect, o metaforă, oricît de frecvente, oricît de „obsedante" ar fi ele, ci o *reţea*, adică un sistem de relaţii între cuvinte sau imagini care apare atunci cînd suprapunem mai multe texte ale aceluiaşi autor pentru a elimina particularităţile proprii fiecăruia dintre aceste texte şi a nu păstra decît articulaţiile lor comune. Astfel, apropierea a trei sonete de Mallarmé : *Victorieusement fui, La chevelure vol d'une flamme, Quelle soie aux baumes du temps*, dă la iveală o schemă comună ai cărei termeni sînt : Moarte, Luptă, Triumf, Măreţie, Rîs. Acest procedeu ne face să ne gîndim la felul în care Propp stabileşte morfologia generală a basmului punînd în evidenţă elementele comune unor povestiri cu aparenţă disparată. Dar, bineînţeles, demersul folcloristului şi cel al psihocriticului sînt în momentul imediat următor divergente. Pentru Mauron, relaţiile stabilite prin suprapunerea textelor, şi care nu pot fi stabilite decît în acest fel, prin excluderea oricărei alte forme de lectură, sînt prin definiţie relaţii *inconştiente*, a căror existenţă scăpase (chiar pentru acest motiv) atît auto-

[1] Sugestii precizate şi dezvoltate în *Psychocritique du genre comique*.

rului cît şi criticii „clasice". Aceste relaţii joacă în psihocritică rolul pe care îl au în psihanaliza clinică asociaţiile involuntare : ele constituie prima verigă din lanţul care duce către personalitatea inconştientă a scriitorului. Lărgirea cadrului analizei permite trecerea de la reţelele de metafore la sisteme mai vaste şi mai complexe de figuri dramatice care compun ceea ce Mauron numeşte *mitul personal* al autorului. Astfel, suprapunînd pe Déborah din *Ce que disaient les trois cigognes* şi pe *Hérodiade* din *Scène* apare în evidenţă o figură feminină proprie mitului mallarmean. Acest mit este interpretat la rîndul său ca expresia imaginară a personalităţii inconştiente, studiul biografiei intervenind numai *in fine*, cu titlul de control şi de verificare, ca în *Racine*, unde schema mitului racinian era pusă în evidenţă pornindu-se de la un studiu imanent al tragediilor, iar psihanaliza scriitorului era întreprinsă abia în partea a doua, pentru confirmare.

Mauron neagă de altfel cu multă hotărîre că ar reduce opera literară la determinările ei psihologice. Ca şi Proust, el distinge un „eu creator" şi un „eu social", care nu comunică între ele decît prin mijlocirea mitului personal, el însuşi legat de inconştient. El vede în creaţia artistică nu o expresie directă a inconştientului, ci un fel de autoanaliză implicită, sau de regresiune controlată către traumatismele originare şi stadiile infantile, un „examen de inconştienţă" în care „eul orfic" ar juca în mod poetic rolul de sinteză între conştiinţă şi inconştient, îndeplinit altminteri de către psihanalist. Această coborîre în infernul lăuntric este versiunea psihocritică a mitului lui Orfeu.

Totuşi, în pofida profunzimii analizelor şi a ingeniozităţii metodei, subzistă în psihocritica lui Mauron ceva care o înrudeşte — mai mult decît acesta ar dori-o — cu „reducţiile" criticii deterministe : pozitivismul postulatelor sale epistemologice. Preocupat să se diferenţieze de critica „clasică", ce nu se interesează decît de personalitatea conştientă, el se separă cu încă şi mai multă vigoare de critica „tematică", cea a unui Bachelard, a unui Poulet sau a unui Richard, reproşîndu-i caracterul subiectiv, „introspectiv" şi contingent al analizelor sale. Sigur pe ceea ce el consideră a fi o adevărată „ştiinţă" a inconştientului, Mauron nu încetează să afirme perfecta

obiectivitate a metodei psihocritice. Orientat în mod constant spre acel supra-eu scientist reprezentat de tradiţia universitară, el i se adresează în esenţă în următorii termeni : sînteţi liberi să-mi contestaţi *interpretările* care constituie partea cea mai accesorie a lucrării mele, trebuie să-mi admiteţi însă în orice caz ca incontestabile *constatările*, adică legăturile pe care le stabilesc între texte, şi care sînt la fel de obiective ca şi documentele şi datele : „o atare descoperire este obiectivă, şi nu poate fi confundată cu un comentariu." [1]

Or, nimic mai puţin sigur decît această obiectivitate — şi nimic mai puţin ştiinţific decît această pretenţie. Mauron recunoaşte altundeva că psihocritica reînnoieşte pentru noi lectura textelor — şi acesta este, într-adevăr, cel mai preţios aport al ei. Dar refuză să admită că această lectură, ca orice lectură, reprezintă prin ea însăşi o alegere, şi că relaţiile pe care el le „descoperă" între texte sînt în mare măsură relaţii construite de atitudinea sa de lectură. Atunci cînd Barthes descrie psihanaliza ca fiind un *limbaj critic* printre altele, un *sistem de lectură* nici mai neutru şi nici mai obiectiv decît oricare altul, Mauron se ridică împotriva acestui „scepticism prea conciliant" şi menţine, în faţa modelor trecătoare şi a „falselor ştiinţe", stabilitatea punctului de vedere ştiinţific. „Bergsonismul, existenţialismul au trecut fără a modifica în chip profund şi durabil critica noastră literară," [2] afirmă el fără să facă mult caz în aparenţă de opera critică a unui „bergsonian" ca Thibaudet sau a unui „existenţialist" ca Sartre, şi lăsînd la o parte problema criticii marxiste. Şi aceasta deoarece pentru el singura care contează este „psihologia ştiinţifică", caracterizată în acest secol prin „descoperirea progresivă a personalităţii inconştiente şi a dinamismului său". Chiar dacă admitem că epitetul de „ştiinţific" se potriveşte cu „descoperirile" psihanalizei, înţelegem cu greu de ce psihologia, şi mai ales psihologia literară, trebuie să devină astăzi mai dogmatică decît chimia sau fizica, care admit foarte bine că în descoperirile lor intră şi o parte de *invenţie*, şi chiar de *creaţie*. Mauron îşi compară frecvent cercetările cu cele ale istoriei literare, presupus model al certitudinii pozitiviste. Dar Lucien Febvre le reproşa istoricilor „istorizanţi"

---

[1] *Introduction à la psychocritique*, p. 335.
[2] *Ibid.*, p. 14.

Scanned with CamScanner

că au cultul *faptului*, amintindu-le că evenimentul istoric este produsul unei alegeri şi al unei construcţii din partea istoriei, şi că nici o cercetare nu este inocentă şi lipsită de prejudecată, cea mai apăsătoare dintre toate fiind aceea de a te crede scutit de ele. Atunci cînd Mauron revendică pentru reţelele sale asociative obiectivitatea unui document sau a unei date, aceasta îi poate fi acordată, nu însă fără a i se preciza limitele. Atunci cînd suprapune *la fauve agonie des feuilles* [1] dintr-un poem de Mallarmé şi *les vieux lions traînant les siècles fauves* [2] dintr-un alt poem, suprapunînd *fauve* pe *fauves* şi a *agonie* pe *vieux*, „secreta legătură" pe care o descoperă „între peisajul autumnal şi fiarele captive" poate fi sau nu acceptată de cititor, dar oricum această legătură, ca şi suprapunerea cuplului Roxane-Bajazet şi a cuplului Joad-Athalie, poate fi cu greu privită ca un fapt brut şi primar. Este adevărat că „luarea Bastiliei" sau „disgraţia lui Racine" nu sînt nici ele asemenea fapte, şi că este nevoie de multe sinteze şi interpretări pentru a le constitui în *evenimente*. „Toate ştiinţele, spunea Febvre, îşi fabrică obiectul." [3] Iar Bachelard: „Orice cunoaştere este un răspuns la o întrebare. Dacă nu a existat întrebare nu poate să existe nici cunoaştere ştiinţifică. Nimic nu merge de la sine. Nimic nu este dat. Totul este construit." [4] Psihocritica pune literaturii întrebări excelente, şi îi smulge excelente răspunsuri, care îmbogăţesc în aceeaşi măsură contactul nostru cu operele; ea nu cîştigă nimic atunci cînd ascunde (şi îşi ascunde) că adeseori partea cea mai limpede a răspunsului se află în întrebare.

---

[1] „Roşcata agonie a frunzelor" (N.T.).
[2] „Bătrînii lei tîrînd secolele sălbatice/roşcate" („fauves") (N.T.).
[3] *Combats pour l'Histoire*, p. 116.
[4] *Formation de l'esprit scientifique*, p. 14.

Scanned with CamScanner

STRUCTURALISM ŞI CRITICĂ LITERARĂ

I

ÎNTR-UN CAPITOL astăzi clasic din *La Pensée sauvage*, Claude Lévi-Strauss caracterizează gîndirea mitică drept „un fel de bricolaj intelectual". Specificul bricolajului constă într-adevăr în exercitarea unei activităţi pornind de la ansambluri instrumentale care nu au fost constituite, precum cele ale inginerului, de exemplu, în vederea acestei activităţi. Legea bricolajului este „să te descurci întotdeauna cu ce ai la îndemînă" şi să investeşti într-o structură nouă reziduuri dezafectate ale unor structuri vechi, economisind o fabricare expresă cu preţul unei duble operaţii de analiză (extragerea a diverse elemente din diverse ansambluri constituite) şi de sinteză (constituirea, din aceste elemente eterogene, a unui nou ansamblu în care, la limită, nici unul din elementele reîntrebuinţate nu-şi va regăsi funcţia iniţială). Această operaţie tipic „structuralistă", care compensează o anume carenţă a producţiei printr-o extremă ingeniozitate în distribuirea resturilor, etnologul o întîlneşte, studiind civilizaţiile „primitive", la nivelul invenţiei mitologice. Dar există şi o altă activitate intelectuală, proprie culturilor celor mai „evoluate", căreia această analiză i s-ar putea aplica aproape cuvînt cu cuvînt : este vorba de critică, şi mai exact de critica literară, care se distinge formal de celelalte specii de critică prin faptul că utilizează acelaşi material (scriitura) ca şi operele de care se ocupă : critica de artă sau critica muzicală nu se exprimă, evident, prin sunete sau culori, dar critica literară vorbeşte limba obiectului său ; ea este metalimbaj, „discurs despre un discurs" [1] : poate fi deci metaliteratură, adică „o literatură al cărei obiect impus este însăşi literatura". [2]

Într-adevăr, dacă izolăm cele două funcţii mai vizibile ale activităţii critice — funcţia „critică" în sensul propriu al cuvîntului, care constă în a judeca şi aprecia operele recente pentru a lumina alegerea publicului (funcţie legată de instituţia gazetărească) şi funcţia „ştiinţifică" (legată în esenţă

---

[1] Roland Barthes, *Essais critiques*, p. 255.
[2] Valéry, *Albert Thibaudet*, NRF, iulie 1936, p. 6.

Scanned with CamScanner

de instituția universitară), care constă într-un studiu pozitiv, în scopul exclusiv de a cunoaște, al condițiilor de existență a operelor literare (materialitate a textului, surse, geneză psihologică sau istorică etc.) —, rămîne evident o a treia, care este propriu-zis literară. O carte de critică precum *Port-Royal* sau *L'Espace littéraire* este și o carte pur și simplu, iar autorul ei este în felul său, și cel puțin într-o anumită măsură, ceea ce Roland Barthes numește un *scriitor* (în opoziție cu simplul *scriptor*), adică autorul unui mesaj care tinde parțial să se resoarbă în spectacol. Această „decepție" a sensului care se solidifică și se constituie în obiect de consum estetic este fără îndoială mișcarea (sau mai curînd *oprirea*) prin care se constituie orice literatură. Obiectul literar nu există decît prin ea ; în schimb, ea nu depinde decît de el, și, după împrejurări, orice text poate fi sau nu literatură după cum este receptat (mai ales) ca spectacol sau (mai ales) ca mesaj : istoria literară este alcătuită din acest du-te-vino și din aceste fluctuații. Cu alte cuvinte nu există la drept vorbind un obiect literar, ci doar o *funcție literară* care poate să investească sau să abandoneze rînd pe rînd orice obiect al scriiturii. Literaritatea sa parțială, instabilă, ambiguă, nu este deci proprie numai criticii : ceea ce o distinge de celelalte „genuri" literare este caracterul ei *secund*, și în acest sens observațiile lui Lévi-Strauss despre bricolaj își găsesc o aplicație poate neprevăzută.

Universul instrumental al bricoleurului, spune Lévi-Strauss, este un univers „închis". Repertoriul său, oricît de vast, „rămîne limitat". Această limitare îl deosebește de inginer, care poate în principiu să obțină în orice moment instrumentul special adaptat pentru o anume necesitate tehnică. Inginerul „întreabă universul, în timp ce bricoleurul se adresează unei colecții de reziduuri de producții omenești, adică unui subansamblu al culturii". Este suficient să înlocuim în această ultimă frază cuvintele „inginer" și „bricoleur" cu *romancier* (de exemplu) și *critic* pentru a defini statutul literar al criticii. Materialele lucrării critice sînt într-adevăr acele „reziduuri de producții omenești" care sînt operele reduse la teme, motive, cuvinte-cheie, metafore obsedante, citate, fișe și referiri. Opera inițială este o structură, precum acele ansambluri primare pe care bricoleurul le distruge pentru a extrage elemente cu destinație felurit utilă ; criticul, de asemenea, des-

Scanned with CamScanner

compune o structură în elemente : un element pe fiecare fişă, iar deviza bricoleurului : „cine ştie cînd îmi va putea folosi" este postulatul însuşi care-l inspiră pe critic cînd îşi confecţionează fişierul, material sau ideal, bineînţeles. Este vorba apoi de elaborarea unei noi structuri prin „îmbinarea acestor reziduuri". „Gîndirea *critică,* am putea spune parafrazîndu-l pe Lévi-Strauss, construieşte ansambluri structurate cu ajutorul unui ansamblu structurat care este *opera ;* dar nu-l ia în stăpînire la nivelul structurii ; ea îşi construieşte palatele ideologice cu molozul unui discurs *literar* vechi".

Distincţia dintre critic şi scriitor nu rezidă numai în caracterul secund şi limitat al materialului critic (literatura) opus caracterului nelimitat şi primar al materialului poetic sau romanesc (universul) ; această inferioritate oarecum cantitativă, care ţine de faptul că întotdeauna criticul vine după scriitor şi nu dispune decît de materiale impuse de alegerea prealabilă a acestuia, este poate agravată, sau poate compensată, de o altă diferenţă : „*Scriitorul* operează cu concepte, *criticul* cu semne. Pe axa opoziţiei dintre natură şi cultură, ansamblurile de care ei se slujesc sînt imperceptibil decalate. Într-adevăr, cel puţin unul dintre modurile în care semnul se opune conceptului ţine de faptul că acesta din urmă se vrea în întregime transparent faţă de realitate, în timp ce cel dintîi acceptă şi chiar pretinde ca o anume densitate umană să fie încorporată acestei realităţi." Scriitorul întreabă universul, în timp ce criticul întreabă literatura, adică un univers de semne. Dar ceea ce era semn pentru scriitor (opera) devine sens pentru critic (în calitate de obiect al discursului critic), şi, altminteri, ceea ce era sens pentru scriitor (viziunea sa despre lume) devine semn pentru critic, ca temă şi simbol ale unei anumite naturi literare. Este ceea ce Lévi-Strauss spune şi despre gîndirea mitică, care creează fără încetare, după cum remarca Boas, universuri noi, inversînd însă scopurile şi mijloacele : „semnificaţii se schimbă în semnificanţi, şi invers". Acest brasaj neîncetat, această inversiune perpetuă a semnului şi a sensului indică funcţia dublă a actului critic care este de a crea sens cu opera altora, dar şi opera proprie cu acel sens. Dacă există „o poezie critică", ea există în sensul în care Lévi-Strauss vorbeşte despre „o poezie a bricolajului" : aşa cum *bricoleurul* „vorbeşte cu ajutorul lucrurilor",

Scanned with CamScanner

criticul vorbeşte — în sensul forte, adică : se vorbeşte pe sine — cu ajutorul cărţilor, şi parafrazîndu-l pentru ultima oară pe Lévi-Strauss, vom spune că „fără a-şi aduce vreodată la îndeplinire proiectul, (el) pune totdeauna în acesta ceva din sine".

Putem, prin urmare, să privim în acest sens critica literară ca o „activitate structuralistă" ; dar, după cum s-a şi văzut, nu poate fi vorba aici decît de un structuralism implicit şi nedeliberat. Problema pusă de orientarea actuală a unor ştiinţe umane ca lingvistica sau antropologia este de a şti dacă critica nu este chemată să-şi organizeze explicit vocaţia sa structuralistă în metodă structurală. Nu urmărim aici decît să precizăm sensul şi importanţa acestei probleme, indicînd principalele căi prin care structuralismul parvine la obiectul criticii, putîndu-i-se propune drept procedură fecundă.

II

Literatura fiind în primul rînd operă de limbaj, iar structuralismul, pe de altă parte, fiind prin excelenţă o metodă lingvistică, întîlnirea cea mai probabilă trebuia evident să se facă pe terenul materialului lingvistic : sunetele, formele, cuvintele şi frazele constituie obiectul comun al lingvistului şi al filologului, astfel încît, în primul său elan, mişcarea formalistă rusă a definit literatura ca un simplu dialect, studiul ei fiind considerat drept o anexă a dialectologiei generale.[1] Iar formalismul rus, socotit pe bună dreptate drept una dintre matricele lingvisticii structurale, n-a fost nimic altceva la origine decît întîlnirea unor critici şi a unor lingvişti pe terenul *limbajului poetic.* Această asimilare a literaturii cu un dialect ridică obiecţii prea evidente pentru a putea fi luată *ad litteram.* Dacă am socoti-o un dialect, atunci ar fi vorba de un dialect translingvistic operînd în toate limbile un anumit număr de transformări, diferite în procedee dar analoage prin funcţie, cam în felul în care diferitele argouri parazitează în mod diferit limbi diferite, dar se aseamănă prin funcţia lor parazitară, însă nimic de acest gen nu poate fi afirmat în privinţa dialectelor şi, mai ales, diferenţa care

[1] Boris Tomaşevski, *La nouvelle école d'histoire littéraire en Russie, Revue des Études slaves,* 1928, p. 231.

Scanned with CamScanner

separă „limba literară" de limba comună rezidă mai puţin în mijloace decît în scopuri : cu excepţia cîtorva inflexiuni, scriitorul utilizează aceeaşi limbă ca şi ceilalţi vorbitori, dar nu în acelaşi fel şi nici cu aceeaşi intenţie : material identic, funcţie decalată : acest statut este exact inversul celui al dialectului. Dar ca şi alte „exagerări" ale formalismului, şi aceasta avea o valoare catarctică : uitarea temporară a conţinutului, reducţia provizorie a „fiinţei literare" a literaturii [1] la fiinţa sa lingvistică trebuiau să permită revizuirea unor vechi evidenţe privind „adevărul" discursului literar şi studierea mai îndeaproape a sistemului său de convenţii. Mult timp literatura fusese privită ca un mesaj fără cod, astfel încît devenise necesar ca, pentru un timp limitat, ea să fie privită şi ca un cod fără mesaj.

Metoda structuralistă se constituie ca atare exact în momentul în care regăsim mesajul în cod, descoperit printr-o analiză a structurilor imanente şi nu impus din exterior de prejudecăţi ideologice. Acest moment nu poate întîrzia mult timp [2], căci existenţa semnului, la toate nivelurile, se sprijină pe legătura dintre formă şi sens. Astfel Roman Jakobson, în studiul său din 1923 asupra versului ceh, descoperă o relaţie între valoarea prozodică a unei trăsături fonice şi valoarea sa semnificantă, fiecare limbă tinzînd să acorde cea mai mare importanţă prozodică sistemului de opoziţii cel mai pertinent pe plan semantic : diferenţa de intensitate în rusă, de durată în greacă, de înălţime în sîrbocroată [3]. Această trecere de la fonetic la fonematic, adică de la subtanţa sonoră pură, de care se preocupă primele studii de inspiraţie formalistă, la organizarea acestei substanţe în sistem semnificant (sau cel puţin apt de a semnifica), nu interesează numai studiul metricii, căci ea a fost considerată, şi cu drept cuvînt, o anticipare a metodei fonologice [4]. Ea înfăţişează destul de bine ceea ce poate să însemne aportul structuralismului pentru

---

[1] „Obiectul studiului literar nu este literatura în întregime, ci literaritatea sa *(literaturnost)*, adică ceea ce face ca o operă să fie literară". Această frază scrisă de Jakobson în 1921 a constituit una din lozincile formalismului rus.

[2] „În mitologie, ca şi în lingvistică, analiza formală ridică neîntîrziat problema sensului." Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, p. 266.

[3] Cf. Victor Erlich, *Russian Formalism*, La Haye, Mouton, 1955, pp. 188—189.

[4] Trubeţkoi, *Principes de phonologie*, Payot, 1949, pp. 5—6.

Scanned with CamScanner

ansamblul studiilor de morfologie literară : poetică, stilistică, compoziţie. Între formalismul pur, care reduce „formele" literare la un material sonor, în ultimă instanţă inform pentru că e ne-semnificant [1], şi realismul clasic, care acordă fiecărei forme o „valoare expresivă" autonomă şi substanţială, analiza structurală trebuie să permită punerea în evidenţă a legăturii ce există între un sistem de forme şi un sistem de sensuri, înlocuind cercetarea analogiilor termen cu termen cu cea a omologiilor globale.

Un exemplu simplist ne va ajuta poate să fim mai expliciţi : una dintre dificultăţile tradiţionale ale teoriei expresivităţii este problema „culorii" vocalelor, pusă în evidenţă de sonetul lui Rimbaud. Partizanii expresivităţii fonice, cum ar fi Jespersen sau Grammont, se străduiesc să atribuie fiecărui fonem o valoare sugestivă proprie care ar fi impus în toate limbile compunerea anumitor cuvinte. Alţi cercetători au demonstrat fragilitatea acestor ipoteze [2], iar în ceea ce priveşte culoarea vocalelor în special, tablourile comparative date de Etiemble [3] arată în mod peremptoriu că partizanii audiţiei colorate nu cad de acord în privinţa nici unei atribuiri [4]. Adversarii lor trag firește concluzia că audiţia colorată nu-i decît un mit şi ca fapt *natural* ea nici nu este poate altceva. Dar discordanţa tablourilor individuale nu distruge autenticitatea fiecăruia dintre ele, şi structuralismul poate propune aici un comentariu care ţine cont atît de arbitrarul fiecărui raport vocală-culoare, cît şi de sentimentul foarte răspîndit al unui cromatism vocalic : este adevărat că nici o vocală nu evocă în chip natural şi izolat o culoare ; dar este tot atît de adevărat că repartizarea culorilor în spectru (care este dealtfel ea însăşi, după cum au arătat Gelb şi Goldstein, atît un fapt de limbaj cît şi de viziune) poate să-şi găsească o corespondenţă în repartizarea vocalelor într-o limbă dată : de unde şi ideea unui tabel de concordanţă,

---

[1] Cf. în special critica adusă de Eichenbaum, Jakobson şi Tînianov metodelor de metrică acustică ale lui Sievers, care îşi impunea să studieze sonorităţile unui poem ca şi cum ar fi fost scris într-o limbă total necunoscută. Erlich, *op. cit.*, p. 187.

[2] Aflăm o sinteză a acestor critici în Paul Delbouille, *Poésie et Sonorités*, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

[3] *Le Mythe de Rimbaud*, II, pp. 81—104.

[4] „Toate culorile au fost cel puţin o dată atribuite fiecărei vocale". Delbouille, p. 248.

Scanned with CamScanner

variabil în detalii dar constant în funcţie : există un spectru al vocalelor, după cum există un spectru al culorilor, cele două sisteme evocîndu-se şi atrăgîndu-se, iar omologia globală creează iluzia unei analogii fragmentare pe care fiecare o realizează în felul său printr-un act de motivaţie simbolică comparabil cu cel pe care-l demontează Lévi-Strauss vorbind despre totemism. Fiecare motivaţie individuală, obiectiv arbitrară dar subiectiv fondată, poate fi deci considerată drept indiciul unei anume configuraţii psihice. Ipoteza structurală, în acest caz, acordă stilisticii subiectului ceea ce a răpit stilisticii obiectului.

Nimic nu obligă deci structuralismul să se limiteze la analize „de suprafaţă", ci dimpotrivă : orizontul demersului său este analiza semnificaţiilor. „Versul este fără îndoială totdeauna mai întîi o figură fonică recurentă ; dar el nu e niciodată numai atît... Formula lui Valéry — *poemul, ezitare prelungită între sunet şi sens* — este cu mult mai realistă şi mai ştiinţifică decît toate formele de izolaţionism fonetic." [1] Importanţa acordată de Jakobson, începînd cu articolul său din 1935 despre Pasternak, conceptelor de metaforă şi de metonimie, luate din retorica tropilor, este caracteristică pentru această orientare, mai ales dacă ne gîndim că unul din caii de bătaie ai primei etape a formalismului era disprețul pentru imagini şi devalorizarea tropilor ca semne ale limbajului poetic. Jakobson însuşi insista, încă în 1936, în legătură cu un poem de Puşkin, asupra existenţei unei poezii fără imagini [2]. În 1958 el reia această problemă, cu o deplasare de accent foarte sensibilă : „Manualele cred în existenţa poemelor lipsite de imagini, dar în realitate sărăcia de tropi lexicali este contrabalansată de tropi somptuoşi şi de figuri gramaticale [3]". Tropii, după cum se ştie, sînt figuri de semnificaţie şi adoptînd metafora şi metonimia ca poli ai tipologiei limbajului şi literaturii, Jakobson nu aduce numai un omagiu vechii retorici : el situează categoriile sensului în însuşi centrul metodei structurale.

Studiul structural al „limbajului poetic" şi al formelor expresiei literare în general nu poate într-adevăr să-şi in-

---

[1] Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, 1963, p. 233.

[2] Erlich, p. 149.

[3] *Essais de linguistique générale*, p. 244.

terzică analiza raporturilor dintre cod şi mesaj. Expunerea lui Jakobson, *Lingvistică şi poetică*, în care recurge concomitent la tehnicienii comunicării şi la poeţi ca Hopkins şi Valéry, sau la critici ca Ransom şi Empson, o dovedeşte în mod explicit: „Ambiguitatea este o proprietate intrinsecă, inalienabilă, a oricărui mesaj centrat asupra lui însuşi, pe scurt, ea este un corolar obligatoriu al poeziei. Vom repeta, împreună cu Empson, că *maşinaţiile ambiguităţii se află la rădăcinile înseşi ale poeziei* [1]." Ambiţia structuralismului nu se limitează la a număra silabele sau la a remarca repetările de foneme: el trebuie să abordeze şi fenomenele semantice care, după cum se ştie de la Mallarmé încoace, constituie esenţialul limbajului poetic şi, într-un mod mai general, problemele semiologiei literare. Una dintre căile cele mai noi şi mai fecunde, în această privinţă, care se deschid astăzi cercetării literare ar trebui să fie studiul structural al „marilor unităţi" ale discursului, dincolo de cadrul — de netrecut pentru lingvistica propriu-zisă — al frazei. Formalistul Propp [2] a fost fără îndoială primul care a abordat (pe baza unor basme populare ruse) texte de o anume anvergură şi compuse dintr-un mare număr de fraze, apte de a fi supuse la rîndul lor, întocmai ca unităţile clasice ale lingvisticii, la o analiză capabilă să distingă, printr-un joc de suprapuneri şi de comutări, elemente variabile şi funcţii constante, şi să regăsească sistemul biaxial, familiar lingvisticii saussuriene, al raporturilor sintagmatice (înlănţuiri reale de funcţii în continuitatea unui text) şi al raporturilor paradigmatice (relaţii virtuale între funcţii analoge sau opuse, de la un text la altul, în ansamblul corpusului considerat). Vor fi astfel studiate sisteme cu un grad de generalitate cu mult mai ridicat, ca de pildă povestirea [3], descrierea, şi celelalte mari forme ale expresiei literare. Ar exista astfel o lingvistică a discursului care ar fi o *translingvistică*, de vreme ce faptele de limbă i s-ar înfăţişa în cantităţi mari şi adesea la nivel secund — adică, într-un cuvînt, o retorică: acea „nouă retorică", poate, pe care o cerea cîndva Francis Ponge, şi care ne lipseşte încă.

---

[1] *Essais de linguistique générale*, p. 238.
[2] Vladimir Propp, *Morphology of the Folk-Tale*, Indiana University, 1958 (prima ediţie, în rusă: 1928).
[3] Claude Bremond: *Le message narratif*, *Communications*, 4 (1964).

Scanned with CamScanner

III

Caracterul structural al limbajului la toate nivelurile este îndeajuns de admis astăzi pentru ca „abordarea" structuralistă a expresiei literare să se impună, spre a spune astfel, de la sine. De îndată ce abandonăm planul lingvisticii (sau al acelei „punți aruncate între lingvistică și istoria literară", cum numește Spitzer studiile despre formă și stil) spre a aborda domeniul rezervat prin tradiție criticii : cel al „conținutului", legitimitatea punctului de vedere structural ridică probleme de principiu îndeajuns de grave. *A priori*, desigur, structuralismul se instituie ca metodă pentru a studia structurile pretutindeni unde le întîlnește ; dar, în primul rînd, structurile nu sînt obiecte pe care le întîlnești în mod concret, ci dimpotrivă, sisteme de relații latente, concepute mai degrabă decît percepute, pe care analiza le construiește pe măsură ce le pune în evidență, și pe care riscă uneori să le inventeze crezînd că le descoperă ; iar pe de altă parte, structuralismul nu este numai o metodă, ci și ceea ce Cassirer numește o „tendință generală a gîndirii", alții ar spune, în chip mai brutal, o ideologie, al cărei scop este tocmai de a valorifica structurile pe seama substanțelor, și care poate deci supraestima valoarea lor explicativă. Problema nu este deci atît de a ști dacă există sau nu un sistem de relații în cutare obiect al cercetării, de vreme ce el există în mod evident peste tot, ci de a determina importanța relativă a acestui sistem în raport cu celelalte elemente de comprehensiune : această importanță măsoară gradul de validitate al metodei structurale ; dar cum să măsori această importanță fără a recurge la metodă ? Iată cercul vicios.

Aparent, structuralismul ar trebui să se afle pe terenul său ori de cîte ori critica abandonează cercetarea condițiilor de existență sau a determinărilor exterioare — psihologice, sociale sau de altă natură — ale operei literare pentru a-și concentra atenția asupra acestei opere în sine, considerată nu ca efect ci ca ființă absolută. În acest sens, structuralismul se leagă de mișcarea generală de îndepărtare față de pozitivism, de istoria „istorizantă" și de „iluzia biografică", mișcare variat ilustrată de opera critică a unui Proust, Eliot, Valéry, de formalismul rus, de „critica tematică" franceză sau de an-

glo-saxonul „new criticism“ [1]. Într-un anume sens, noţiunea de analiză structurală poate fi considerată ca un simplu echivalent a ceea ce americanii numesc *close reading* şi pe care am numi-o în Europa, după exemplul lui Spitzer, *studiul imanent* al operelor. În chiar acest sens Spitzer, evocînd în 1960 evoluţia care l-a condus de la psihologismul primelor sale studii de stil la o critică eliberată de orice referinţă la *Erlebnis*, „subordonînd analiza stilistică explicării operelor particulare ca *organisme poetice în sine*, fără a se recurge la psihologia autorului [2]“, califica această nouă atitudine drept „structuralistă“. Orice analiză care se închide într-o operă fără să ia în considerare sursele sau motivele ar fi deci implicit structuralistă, iar metoda structurală ar trebui să intervină pentru a da acestui studiu imanent un fel de raţionalitate de înţelegere care ar înlocui raţionalitatea de explicare abandonată dimpreună cu cercetarea cauzelor. Un determinism, oarecum spaţial, al structurii ar veni astfel să înlocuiască într-un spirit cu totul modern determinismul temporal al genezei, fiecare unitate fiind definită în termeni de relaţii şi nu de filiaţie [3]. Analiza „tematică“ ar tinde deci spontan să se împlinească şi să se verifice într-o sinteză structurală unde diferitele teme se grupează în *reţele*, pentru a-şi extrage sensul deplin din locul şi funcţia lor în sistemul operei : este proiectul clar formulat de Jean-Pierre Richard în *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, sau de Jean Rousset cînd scrie : „Nu există formă sesizabilă decît acolo unde apare un acord sau un raport, o linie de forţă, o figură obsedantă, o urzeală de prezenţe sau de ecouri, o reţea de convergenţe ; voi numi

---

[1] Putem totuşi întîlni o stare oarecum pur metodologică a structuralismului la autori care nu se declară adepţi ai acestei „filosofii“. Este cazul lui Dumézil, care pune în slujba unei cercetări tipic istorice analiza *funcţiilor* ce unesc elementele mitologiei indo-europene, considerate mai semnificative decît aceste elemente înseşi. Este şi cazul lui Mauron, a cărui psihocritică interpretează nu teme izolate ci *reţele* ai căror termeni pot varia fără ca structura lor să se modifice. Studiul sistemelor nu-l *exclude* în mod necesar pe cel al genezelor sau al filiaţilor : dar programul minim al structuralismului cere ca el să-l preceadă şi să-l *comande*.

[2] *Les Études de style et les différents pays, Langue et Littérature*, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

[3] „Lingvistica structurală ca şi mecanica cuantică cîştigă în determinism morfic ceea ce pierde în determinism temporal“. Jakobson, *op. cit.*, p. 74.

Scanned with CamScanner

„structuri" aceste constante formale, aceste legături care trădează un univers mental şi pe care fiecare artist le reinventează în funcţie de nevoile sale[1]".

Structuralismul ar fi atunci, pentru orice critică imanentă, o soluţie împotriva pericolului de fărîmiţare care ameninţă analiza tematică: mijlocul de a reconstitui unitatea unei opere, principiul ei de coerenţă, ceea ce Spitzer numea *etimonul* său spiritual. De fapt, problema este fără îndoială mai complexă, căci critica imanentă poate să adopte faţă de o operă două tipuri de atitudine foarte diferite şi chiar antitetice, după cum consideră acea operă ca obiect sau ca subiect. Opoziţia dintre aceste două atitudini este marcată cu mare claritate de către Georges Poulet într-un text unde se autodesemnează ca partizan al celei de a doua: „Asemeni tuturor, cred că scopul criticii este acela de a ajunge la o cunoaştere intimă a realităţii criticate. Or mi se pare că o atare intimitate nu e posibilă decît în măsura în care gîndirea critică *devine* gîndire criticată, în măsura în care ea reuşeşte să o re-simtă, să o re-gîndească, să o re-imagineze pe aceasta din interior. Nimic nu este mai puţin obiectiv decît o asemenea mişcare a spiritului. Spre deosebire de ceea ce se crede, critica trebuie să evite a viza un «obiect» oarecare (nici chiar persoana autorului, considerat ca fiind altcineva, sau opera sa, văzută ca obiect); căci lucrul la care trebuie ajuns este un subiect, adică o activitate spirituală pe care nu o poţi înţelege decît dacă i te substitui, făcînd-o să joace din nou rolul de subiect, de astă dată în noi înşine."[2]

Această critică intersubiectivă, pe care o ilustrează admirabil însăşi opera lui Georges Poulet, aparţine tipului de comprehensiune pe care Paul Ricoeur, după Dilthey şi alţi cîţiva (printre care şi Spitzer), o numesc *hermeneutică*[3]. Sensul unei opere nu este conceput prin mijlocirea unei serii de operaţii intelectuale, ci este retrăit, „reluat" ca un mesaj vechi şi totodată mereu reînnoit. Dimpotrivă, este evident că critica structurală ţine de acel obiectivism condamnat de Poulet, căci structurile nu sînt *trăite* nici de către conştiinţa creatoare, nici de către conştiinţa critică. Ele se află în

---

1 Jean Rousset, *Forme et Signification*, p. XII.
2 *Les Lettres Nouvelles*, 24 iunie 1959.
3 *Structure et herméneutique*, *Esprit*, noiembrie 1963.

Scanned with CamScanner

miezul operei, fără îndoială, dar ca o armătură latentă, ca un principiu de inteligibilitate obiectivă, accesibilă numai pe calea analizei şi a comutărilor, unui anume spirit geometric care nu este conştiinţa. Critica structurală este lipsită de toate reducţiile transcendente ale psihanalizei, de exemplu, sau de explicaţia marxistă, dar ea exercită, în felul ei, un fel de reducţie internă, traversînd substanţa operei pentru a ajunge la osatura acesteia : este o privire, desigur, nu de suprafaţă, dar de o pătrundere într-un anume sens radioscopică, şi cu atît mai exterioară cu cît e mai pătrunzătoare.

Apare deci aici o limită oarecum comparabilă cu cea pe care Ricoeur o atribuia mitologiei structurale ; pretutindeni unde reluarea hermeneutică a sensului este posibilă şi de dorit, în acordul intuitiv dintre două conştiinţe, analiza structurală ar fi (măcar în parte) nelegitimă şi nonpertinentă. Am putea deci imagina un fel de împărţire a cîmpului literar în două domenii : cel al literaturii „vii", adică susceptibilă de a fi trăită de conştiinţa critică, şi care ar trebui rezervată criticii hermeneutice, aşa cum Ricoeur revendică domeniul tradiţiilor iudaice şi elenice, încărcate cu *un surplus de sens* inepuizabil şi totdeauna prezent ; şi cel al unei literaturi care, fără a fi „moartă", este oarecum îndepărtată şi greu de descifrat, al cărei sens pierdut n-ar fi perceptibil decît prin operaţiile efectuate de inteligenţa structurală, cum ar fi cel al culturilor „totemice", domeniu exclusiv al etnologilor. O asemenea diviziune a muncii nu are, în principiu, nimic absurd, şi trebuie să observăm în primul rînd că ea corespunde limitărilor prudente pe care însuşi structuralismul şi le impune, abordînd cu prioritate domeniile care se pretează cel mai bine, şi cu cît mai puţine „resturi", la aplicarea metodei sale[1] ; trebuie să recunoaştem de asemenea că o atare diviziune ar lăsa un cîmp imens, şi aproape virgin, cercetării structuraliste. Într-adevăr, partea din literatură cu „sens pierdut" este cu mult mai vastă decît cealaltă, şi nu întotdeauna de un interes mai scăzut. Există un întreg domeniu oarecum etnografic al literaturii, a cărui explorare ar fi pasionantă pentru structuralism : literaturile îndepărtate în timp şi spaţiu, literaturile pentru copii şi populare, incluzînd şi forme recente cum ar fi melodrama sau

[1] Cf. Claude Lévi-Strauss, *ibid.*, p. 632.

romanul foileton, pe care critica le-a neglijat întotdeauna, nu numai dintr-o prejudecată academică, dar și fiindcă nici o participare intersubiectivă nu o putea anima sau ghida în cercetarea ei, și pe care o critică structurală le-ar putea trata ca pe un material antropologic, și studia în mare și în funcțiile lor recurente, urmînd calea deschisă de folcloriști ca Propp sau Skaftimov. Aceste lucrări, ca și cele despre mitologiile primitive ale lui Lévi-Strauss, arată fecunditatea metodei structurale aplicată la texte de acest gen și tot ceea ce ea ar putea să dezvăluie în legătură cu aspectele necunoscute ale literaturii „canonice". Fantômas sau Barbă-Albastră nu ne vorbesc atît de îndeaproape ca Swann sau Hamlet : dar au poate să ne învețe tot atît de multe lucruri. Și anumite opere oficial consacrate, dar care de fapt ne-au devenit în mare măsură străine, ca opera lui Corneille, ar vorbi poate mai bine în acest limbaj al distanței și al bizareriei decît în cel al falsei proximități pe care continuăm să le-o impunem, adeseori cu totul zadarnic.

Aici, poate, structuralismul ar începe să recîștige o parte din terenul cedat hermeneuticii ; căci adevărata împărțire între aceste două „metode" nu constă în obiect, ci în poziția critică. Lui Paul Ricoeur, care propunea diviziunea arătată mai sus, susținînd că „o parte a civilizației, și anume tocmai cea din care nu provine cultura noastră, se pretează mai bine ca altele aplicării metodei structurale", Lévi-Strauss îi replica prin întrebarea : „Este oare vorba de o diferență intrinsecă între două specii distincte de gîndire și civilizație, sau pur și simplu de poziția relativă a observatorului, care nu poate să adopte față de propria-i civilizație, aceleași perspective ca acelea care îi par normale față de o civilizație diferită [1] ?" : nonpertinența pe care Ricoeur o găsește într-o eventuală aplicare a structuralismului la mitologiile iudeo-creștine, ar fi fără îndoială găsită și de un filosof melanezian în analiza structurală a propriilor sale tradiții mitice, pe care acesta le *interiorizează* întocmai precum un creștin interiorizează mesajul biblic ; în schimb, acest melanezian ar considera poate pertinentă o analiză structurală a Bibliei. Ceea ce Merleau-Ponty scria despre etnologie ca disciplină se poate aplica structuralismului ca metodă :

---

[1] Claude-Lévi-Strauss, *ibid.* p. 633.

Scanned with CamScanner

„Nu este o specialitate definită printr-un obiect particular, societăţile «primitive», ci un mod de a gîndi, acela care se impune cînd obiectul este «altul», impunîndu-ne să ne transformăm noi înşine. Astfel devenim etnologii propriei noastre societăţi dacă adoptăm distanţa necesară faţă de ea." [1]

Astfel, relaţia care uneşte structuralismul şi hermeneutica ar putea fi nu de separaţie mecanică şi de excludere, ci de complementaritate ; în legătură cu aceeaşi operă, critica hermeneutică ar vorbi limbajul reluării sensului şi al re-creării interioare, iar critica structurală pe cel al cuvîntului distanţat şi al reconstrucţiei inteligibile. Ele ar pune astfel în evidenţă semnificaţii complementare, iar dialogul lor ar fi cu atît mai rodnic, cu singura rezervă că aceste două limbaje nu vor putea fi niciodată folosite în acelaşi timp. [2] Oricum, critica literară nu are niciun motiv să refuze a se preocupa de noile semnificaţii [3] pe care structuralismul le poate obţine din operele aparent cele mai apropiate şi mai familiare, „distanţîndu-se" faţă de limbajul lor ; căci unul dintre învăţămintele cele mai profunde ale antropologiei moderne este că şi ceea ce e îndepărtat ne este aproape, şi aceasta prin chiar distanţa la care se află.

De altfel, efortul de comprehensiune psihologică inaugurat de critica secolului al XIX-lea şi continuat în zilele

---

[1] *Signes*, p. 151.

[2] Lévi-Strauss indică o relaţie de acelaşi tip între istorie şi etnologie : „Structurile nu apar decît cînd observaţia este practicată din afară. Şi invers, aceasta nu poate percepe niciodată procesele, care nu sînt obiecte analitice, ci modul particular în care o temporalitate e trăită de un subiect ... Un istoric poate uneori să lucreze ca etnolog, iar un etnolog ca istoric, dar metodele lor sînt complementare, în sensul pe care fizicienii îl acordă acestui termen ; adică nu se poate defini riguros, totodată şi în acelaşi timp, un stadiu A şi un stadiu B (lucru posibil numai din exterior şi în termeni structurali), şi în acelaş timp retrăi empiric trecerea de la unul la altul (ceea ce ar constitui singurul mijloc inteligibil de a-l înţelege). Chiar şi ştiinţele despre om comportă relaţiile lor de incertitudine". (*Les Limites de la notion de structure en ethnologie, Sens et Usage du mot Structure*, Mouton, 1962, pp. 44—45).

[3] O semnificaţie nouă nu înseamnă neapărat şi un *sens* nou, ci este o nouă legătură între formă şi sens. Dacă literatura este o artă a semnificaţiilor, ea se reînnoieşte, şi împreună cu ea şi critica, fie prin sens, fie prin formă, modificînd această legătură. Se întîmplă astfel ca critica modernă să regăsească în *teme* sau *stiluri* ceea ce critica clasică descoperise în *idei* sau *sentimente*. Un sens mai vechi revine legat de o nouă formă, şi această alunecare deplasează o operă întreagă.

Scanned with CamScanner

noastre de către diferitele varietăţi ale criticii tematice s-a ocupat poate în mod prea exclusiv de psihologia autorilor şi nu îndeajuns de psihologia publicului sau a cititorului. Se ştie, de exemplu, că unul dintre obstacolele întîmpinate de analiza tematică constă în dificultatea, de care se izbeşte adeseori, de a distinge partea ce revine singularităţii ireductibile a unei individualităţi creatoare de cea care aparţine în chip mai general gustului, sensibilităţii, ideologiei unei epoci sau, în sens încă şi mai general, convenţiilor şi tradiţiilor permanente ale unui gen sau ale unei forme literare. Nodul acestei dificultăţi rezidă oarecum în întîlnirea dintre tematica originală şi „profundă" a individului creator şi ceea ce retorica veche numea *topică*, adică tocmai tezaurul de subiecte şi de forme care constituie bunul comun al tradiţiei şi al culturii. Tematica personală nu reprezintă decît o alegere efectuată între posibilităţile oferite de topica tradiţională colectivă. Este evident — ca să vorbim într-un mod foarte schematic — că partea de *topos* este mai mare în aşazisele genuri „inferioare", şi pe care ar trebui mai curînd să le numim *fundamentale*, cum ar fi povestirea populară sau romanul de aventuri, şi că rolul personalităţii creatoare este aici îndeajuns de redus pentru ca ancheta critică să se îndrepte spontan spre gusturile, exigenţele, nevoile care constituie ceea ce numim în mod curent *aşteptările* publicului. Dar ar trebui văzut şi ceea ce „marile opere" — chiar şi cele mai originale — datorează acestor dispoziţii comune. Cum am putea aprecia, de exemplu, calitatea particulară a romanului stendhalian fără să considerăm în generalitatea ei istorică şi transistorică tematica comună a imaginaţiei româneşti ?[1] Spitzer povesteşte că descoperirea tîrzie — şi la drept vorbind destul de naivă — pe care a făcut-o în legătură cu importanţa toposului tradiţional în literatura clasică a fost unul dintre evenimentele care au contribuit la „descurajarea" lui în ceea ce priveşte stilistica psihanalitică.[2] Dar trecerea de la ceea ce am putea numi psihologismul autorului la un antipsihologism absolut nu e poate atît de inevitabilă pe cît pare căci, oricît de convenţional, toposul

[1] In genul acesta de consideraţii ne introduce foarte frumoasa carte a lui Gilbert Durand, *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme*, Corti, 1961.

[2] Art. cit., p. 27.

Scanned with CamScanner

nu este din punct de vedere psihologic mai arbitrar decît tematica personală : el ţine pur şi simplu de o altă psihologie, colectivă de astă dată, pentru care antropologia contemporană ne-a pregătit oarecum, şi ale cărei implicaţii literare ar merita să fie explorate sistematic. Defectul criticii moderne constă poate mai puţin în psihologismul său cît în concepţia ei prea individualistă asupra psihologiei.

Critica clasică — de la Aristotel la La Harpe — era într-un sens mult mai atentă la aceste date antropologice ale literaturii, ştiind să măsoare într-un mod atît de îngust, dar atît de exact, exigenţele a ceea ce ea numea *verosimilul*, adică ideea pe care şi-o face publicul despre adevărat sau posibil. Distincţiile între genuri, noţiunile de epic, tragic, eroic, comic, romanesc corespundeau unor anumite mari categorii de atitudini mentale care organizează în cutare sau cutare fel imaginaţia cititorului, făcîndu-l să dorească şi să aştepte tipuri determinate de situaţii, de acţiuni, de valori psihologice, morale, estetice. Nu putem spune că studiul acestor mari diateze care împart şi informează sensibilitatea literară a umanităţii (şi pe care Gilbert Durand le-a numit *structuri antropologice ale imaginarului*) au fost pînă acum îndeajuns de studiate de către critica şi teoria literaturii. Bachelard ne-a dat o tipologie a imaginaţiei „materiale" : dar fără îndoială există de asemenea, de exemplu, o imaginaţie a comportamentelor, a situaţiilor, a relaţiilor umane, o imaginaţie *dramatică*, în sensul cel mai larg al termenului, care animă puternic producerea şi consumul de opere teatrale şi romaneşti. Topica acestei imaginaţii, legile structurale ale funcţionării ei interesează de bună seamă şi în primul rînd critica literară : ele vor constitui desigur una din sarcinile acelei vaste axiomatici a literaturii a cărei necesitate urgentă ne-a fost revelată de Valéry. Cea mai mare eficacitate a literaturii se bazează pe jocul subtil dintre o aşteptare şi o surpriză „împotriva căreia întreaga aşteptare a lumii nu poate prevala" [1], între „verosimilul" prevăzut şi dorit de public şi imprevizibilul creaţiei. Dar imprevizibilul însuşi, şocul infinit al marilor opere, nu răsună oare cu toată

[1] Valéry, *Oeuvres*, II, p. 560.

puterea în profunzimile secrete ale verosimilului? „Marele poet, spune Borges, este mai puțin cel care inventează decît cel care descoperă.“ [1]

IV

Valéry visa la o istorie a Literaturii înțeleasă „nu atît ca o istorie a autorilor și a întîmplărilor din cariera lor sau a operelor lor, cît ca o Istorie a spiritului în calitatea sa de producător sau de consumator de «literatură», și această istorie ar putea fi făcută chiar fără să fie pronunțat numele unui singur scriitor“. Se știe ce ecou a trezit această idee la autori ca Borges sau Blanchot, și chiar Thibaudet încercase să instituie, prin comparații și transfuzii neîncetate, o Republică a Literelor, unde deosebirile dintre persoane tindeau să se estompeze. Această viziune unificată a cîmpului literar este o utopie foarte profundă, și care nu seduce fără motiv, căci literatura nu e numai o colecție de opere autonome, sau „influențîndu-se“ unele pe altele printr-o serie de întîlniri fortuite și izolate; ea este un ansamblu coerent, un spațiu omogen în interiorul căruia operele se ating și se întrepătrund; ea este de asemenea o piesă legată de altele în spațiul mai vast al „culturii“, unde propria sa valoare este în funcție de ansamblu. În această dublă calitate, ea ține de un studiu al structurii, atît internă cît și externă.

Știm că însușirea limbajului are loc la copil nu printr-o simplă extensiune a vocabularului, ci printr-o serie de diviziuni interne, fără modificare a impactului total: în fiecare etapă, cele cîteva cuvinte de care dispune constituie pentru copil tot limbajul, și îi servesc la desemnarea tuturor lucrurilor, cu o precizie crescîndă, dar fără nici o lacună. Tot astfel pentru un om care nu a citit decît o carte, această carte este toată „literatura“ lui, în sensul prim al termenului, iar cînd va fi citit două, aceste două cărți își vor împărți întregul său cîmp literar, fără să lase nici un vid între ele, și așa mai departe; și o cultură se poate *îmbogăți* tocmai pentru că nu are goluri de umplut: ea devine

[1] *Labyrinthes*, p. 119.

mai profundă şi se diversifică tocmai pentru că nu trebuie să se extindă.

Într-un anume fel, putem considera că „literatura" umanităţii întregi (adică felul în care operele scrise se organizează în mintea oamenilor) se constituie conform unui proces analog — sub rezerva simplificării grosolane pe care i-o impunem aici — : „producţia" literară este *vorbire* (*parole*), în sensul saussurian, o serie de acte individuale parţial autonome şi imprevizibile ; dar „consumul" de literatură de către societate este o limbă, adică un ansamblu ale cărui elemente, oricare ar fi numărul sau natura lor, tind să se ordoneze într-un sistem coerent. Raymond Queneau spune în glumă că orice operă literară este fie o *Iliadă*, fie o *Odisee*. Această dicotomie nu a fost totdeauna o metaforă, şi aflăm încă la Platon ecoul unei „literaturi" care se reducea aproape numai la aceste două poeme şi care nu se socotea nicidecum incompletă. Ion nu cunoaşte şi nici nu vrea să cunoască alt autor înafară de Homer : „Mi se pare că e destul", spune el, căci Homer vorbeşte îndeajuns despre toate lucrurile, şi competenţa rapsodului ar fi enciclopedică dacă poezia ar purcede într-adevăr dintr-o cunoaştere (Platon contestă acest ultim punct, şi nicidecum universalitatea operei). De atunci, literatura mai curînd s-a divizat decît s-a extins, şi timp de secole oamenii au continuat să vadă în opera homerică embrionul şi sursa întregii literaturi. Acest mit îşi are adevărul lui, şi incendiatorul Alexandriei nu greşea întru totul cînd punea numai Coranul în balanţă cu o bibliotecă întreagă : fie că ea cuprinde o carte, două, sau mai multe mii, biblioteca unei civilizaţii e întotdeauna completă, pentru că în mintea oamenilor ea formează întotdeauna un corp şi un sistem.

Retorica clasică era profund conştientă de acest sistem, pe care îl formaliza prin teoria genurilor. Exista epopeea, tragedia, comedia etc. şi toate aceste genuri îşi împărţeau între ele totalitatea cîmpului literar. Acestei teorii îi lipsea doar dimensiunea temporală, ideea că un sistem poate evolua. Boileau vedea cum moare sub ochii săi epopeea şi cum se naşte romanul, fără a putea integra aceste modificări în a sa *Artă poetică*. Secolul al XIX-lea a descoperit istoria, dar a uitat coeziunea ansamblului : istoria individuală a operelor, şi a autorilor, lasă în umbră tabloul genurilor.

Scanned with CamScanner

Doar Brunetière a încercat o sinteză, dar știm că această îmbinare dintre Boileau și Darwin nu a fost prea fericită: evoluția genurilor, după Brunetière, ține de organicismul pur, fiecare gen se naște, se dezvoltă și moare ca o specie solitară, fără nici o legătură cu specia învecinată.

Ideea structuralistă este aici de a urmări literatura în evoluția ei globală, practicînd secțiuni sincronice în diferite etape și comparînd tablourile între ele. Evoluția literară apare astfel în toată bogăția sa, care constă în aceea că sistemul subzistă, modificîndu-se neîncetat. Și în această privință tot formaliștii ruși sînt cei care au deschis calea, acordînd un foarte mare interes fenomenelor de dinamică structurală, și scoțînd în evidență noțiunea de *schimbare de funcție*. A nota prezența sau absența, în chip izolat, a unei forme sau teme literare în cutare sau cutare moment al evoluției diacronice nu înseamnă nimic atîta vreme cît studiul sincronic nu a arătat care este funcția acestui element în cadrul sistemului. Un element se poate menține schimbîndu-și funcția sau, dimpotrivă, poate dispărea lăsînd funcția sa altuia. „Mecanismul evoluției literare, spune B. Tomașevski descriind cursul cercetărilor formaliste privitoare la această chestiune, s-a precizat astfel treptat: el se prezenta nu ca o suită de forme ce se substituiau unele altora, ci ca o variație continuă a funcției estetice a procedeelor literare. Fiecare operă se află orientată în raport cu mediul literar, și fiecare element în raport cu întreaga operă. Cutare element care își are valoarea sa determinată într-o anume epocă, își va schimba complet funcția într-o altă epocă. Formele grotești, care erau considerate în epoca clasicismului ca resurse ale comicului, au devenit, în epoca romantismului, una din sursele tragicului. Adevărata viață a elementelor operei literare se manifestă tocmai în continua schimbare a funcției“ [1]. Șklovski și Tînianov, în special, au studiat în literatura rusă aceste variații funcționale care fac, de exemplu, ca o formă de o importanță minoră să devină „formă canonică“, și care întrețin o continuă transfuzie între literatura populară și literatura oficială, între academism și „avangardă“, între poezie și proză etc. Moștenirea, spunea Șklovski, trece de obicei de la unchi la nepot, iar evo-

[1] Tomașevski, art. cit., pp. 238—239.

Scanned with CamScanner

luţia canonizează ramura cea mai tînără. Astfel, Puşkin introduce în marea poezie efecte aparţinînd versurilor de album din secolul al XVIII-lea, Nekrasov se inspiră din jurnalism şi din vodevil, Blok din cîntecul ţigănesc, Dostoievski din romanul poliţist [1].

Istoria literară astfel înţeleasă devine istoria unui sistem: semnificativă este evoluţia funcţiilor şi nu cea a elementelor, iar cunoaşterea relaţiilor sincronice precede în mod necesar pe cea a proceselor. Dar pe de altă parte, după cum remarcă Jakobson, tabloul literar al unei epoci nu descrie numai un prezent de creaţie, ci şi un prezent de cultură, şi deci un anume chip al trecutului, „nu numai producţia literară a unei epoci date, ci şi acea parte a tradiţiei literare care a rămas vie sau a fost resuscitată în epoca respectivă... Alegerea pe care un nou curent o face printre clasici, reinterpretarea pe care le-o dă, iată probleme esenţiale pentru studiile literare sincronice [2]", şi în consecinţă şi pentru istoria structurală a literaturii, care nu este de fapt decît situarea în perspectivă diacronică a acestor tablouri sincronice succesive: în tabloul clasicismului francez, îşi au locul lor Homer şi Vergiliu, şi nu Dante sau Shakespeare. În peisajul nostru literar actual, descoperirea (sau inventarea) Barocului are mai multă importanţă decît moştenirea romantică, iar Shakespeare al nostru nu este cel al lui Voltaire şi nici cel al lui Hugo: el este contemporanul lui Brecht şi al lui Claudel, aşa cum Cervantes pentru noi este contemporan cu Kafka. O epocă se manifestă atît prin ceea ce citeşte cît şi prin ceea ce scrie, şi aceste două aspecte ale „literaturii" sale se determină reciproc: „Dacă mi-ar fi dat să citesc orice pagină de astăzi — aceasta, de exemplu — aşa cum va fi citită în anul 2000, aş cunoaşte literatura anului 2000" [3].

La această istorie a *diviziunilor interioare* ale cîmpului literar, al cărei program este foarte bogat (să ne gîndim

---

[1] Cu privire la concepţiile formaliste despre istoria literară, cf. Eichenbaum, *La Théorie de la méthode formelle*, şi Tînianov *De l'évolution littéraire*, în *Théorie de la littérature*, Seuil, 1966. A se vedea şi Erlich, *Russian Formalism*, pp. 227—228, şi Nina Gourfinkel, *Les nouvelles méthodes de l'histoire littéraire en Russie*, *Le monde slave*, februarie 1929.

[2] *Essais de linguistique générale*, p. 212.

[3] Borges, *Enquêtes*, p. 224. Despre această interacţiune reciprocă în „tradiţia" literară, cf. T. S. Eliot, *La tradition littéraire et le talent individuel*, *Essais choisis*, Ed. du Seuil, pp. 28—29.

Scanned with CamScanner

numai la ceea ce ar fi o istorie universală a opoziției dintre proză și poezie : opoziție fundamentală, elementară, constantă, imuabilă în funcția sa, neîncetat reînnoită în ceea ce privește mijloacele sale), ar trebui adăugată istoria diviziunii, mult mai vastă, între literatură și tot ceea ce nu este literatură ; am avea în acest caz nu numai o istorie literară, ci o istorie a raporturilor dintre literatură și ansamblul vieții sociale : o istorie a *funcției literare*. Formaliștii ruși au insistat asupra caracterului *diferențial* al faptului literar. Literaritatea există și în funcție de non-literaritate, neputîndu-i-se da nici o definiție stabilă : rămîne doar conștiința unei limite. Știm că apariția cinematografului a modificat statutul literaturii : furîndu-i anumite funcțiuni, dar și împrumutîndu-i unele dintre mijloacele lui proprii. Și această transformare nu reprezintă decît un început. Cum va supraviețui literatura dezvoltării celorlalte mijloace de comunicare ? Astăzi nu mai credem, așa cum s-a crezut de la Aristotel și pînă la La Harpe, că arta este o imitație a naturii, și acolo unde clasicii căutau în prîmul rînd o frumoasă asemănare, noi căutăm, dimpotrivă, o originalitate radicală și o creație absolută. În ziua cînd Cartea va fi încetat să fie principalul vehicul al cunoașterii, literatura nu-și va fi schimbat oare încă o dată sensul ? Poate că trăim ultimele zile ale Cărții. Această aventură ce se desfășoară sub ochii noștri ar trebui să ne facă mai atenți la episoadele trecute : nu putem vorbi la nesfîrșit despre literatură ca și cum existența ei ar fi de la sine înțeleasă, ca și cum raportul ei cu lumea și cu oamenii nu s-ar fi modificat niciodată. Ne lipsește, de exemplu, o istorie a lecturii. O istorie intelectuală, socială și chiar fizică : dacă ar fi să-l credem pe Sfîntul Augustin [1], primul om din Antichitate care a citit doar cu ochii fără să articuleze textul cu voce tare, a fost profesorul său Ambroise. Adevărata Istorie este alcătuită din aceste mari momente tăcute. Iar valoarea unei metode constă poate în aptitudinea ei de a descoperi, sub fiecare tăcere, o întrebare.

---

[1] *Confessions*, Cartea VI. Citat de Borges, *Enquêtes*, p. 165.

Scanned with CamScanner

FIGURI

ÎN SONETUL său închinat memoriei ducelui de Osuna, Quevedo scrie :

Su Tumba son de Flandes las Campañas
Y su Epitaphio la sangrienta Luna.

Această lună sîngerîndă care servește drept epitaf războinicului, iată ceea ce reținem noi din acest distih, iată ceea ce am numi în poezia modernă o admirabilă *imagine*. E mai bine să ignorăm, spune Borges [1], că este vorba despre Semiluna turcească însîngerată de victoriile groaznicului duce : imaginea, viziunea poetică ar păli în fața unei alegorii lipsite de mister. La fel se întîmplă și cu acele *Kenningar* ale poeziei scandinave : *puternicul bizon al preeriei pescărușului* nu este altceva decît o laborioasă „ecuație de gradul doi" : preeria pescărușului reprezintă marea, bizonul acestei preerii, corabia. Snorri Sturluson, care a redactat în secolul al XIII-lea un glosar complet al acestor metafore, a comis un act antipoetic. „Să reduci fiecare Kenning la cuvîntul pe care îl reprezintă nu înseamnă să dezvălui mistere : înseamnă să anulezi poemul".

Astăzi, fără îndoială, există aproape un acord unanim în ceea ce privește un astfel de comentariu. Tot atît de unanim este și cel privitor la celebra replică furibundă a lui Breton în legătură cu o „perifrază" oarecare a lui Saint-Pol-Roux : „Nu, domnule, Saint-Pol-Roux nu a *vrut să spună*. Dacă ar fi vrut să spună, ar fi spus-o." Literalitatea limbajului apare astăzi ca însăși ființa poeziei, și nimic nu este mai antipatic acestei idei decît cea a unei traduceri posibile, a unui spațiu oarecare existent între literă și sens. Breton scrie : *La rosée à tête de chatte se berçait*, și înțelege prin aceasta că roua are un cap de pisică și se leagănă. Eluard scrie : *Un soleil tournoyant ruisselle sous l'écorce* și vrea să spună că un soare rotitor șiroiește sub scoarță.

---

[1] *Histoire de l'Eternité*, Ed. du Rocher, p. 129.

Scanned with CamScanner

Să deschidem acum un tratat de Retorică [1].

Iată un vers de La Fontaine :

Sur les ailes du temps la tristesse s'envole [2].

Acest vers semnifică faptul că *suferința nu durează veșnic* (Domairon).

Iată un vers de Boileau :

Le chagrin monte en croupe et galope avec lui. [3]

Acest vers semnifică faptul că *el se urcă pe cal cu suferința lui și nu o uită galopînd* (Fontanier).

Iată patru versuri de Racine :

Mon arc, mes javelots, mon char, tout m'importune ;
Je ne me souviens plus des leçons de Neptune ;
Mes seuls gémissements font retentir les bois,
Et mes coursiers oisifs ont oublié ma voix. [4]

---

[1] Tratatele de Retorică citate aici sînt următoarele : René Bary : *La Rhétorique française*, 1653 ; Bernard Lamy : *La Rhétorique ou l'Art de parler*, 1688 ; Dumarsais : *Des Tropes*, 1730 ; Crevier : *Rhétorique française*, 1765 ; Hugh Blair : *Leçons de Rhétorique et de Belles-Lettres*, 1783 ; Domairon : *Rhétorique française*, 1804 ; Fontanier : *Commentaire raisonné des Tropes de Dumarsais*, 1818 ; *Manuel classique pour l'étude des Tropes*, 1821, ediția a doua remaniată în 1822 ; *Des Figures du Discours autres que les Tropes*, 1827.

Aceste Retorici clasice tratează în esență (și chiar, în cazul lui Dumarsais și al lui Fontanier, în exclusivitate) despre acea parte a artei de a vorbi și de a scrie pe care anticii o numeau *elocutio*, adică despre travaliul privitor la stil, a cărui principală resursă o constituie figurile. Această retorică a expresiei, străbună a semanticii și a stilisticii moderne, este considerată aici, și numită astfel din comoditate, retorică. Dar această restricție nu trebuie să ne facă să uităm existența celorlalte două mari părți ale retoricii antice, *dispositio*, care este arta de a combina marile unități ale discursului (retorică a compoziției), și mai ales *inventio*, care este arta de a găsi argumente (retorică a conținutului, culminînd cu *topica*, sau repertoriul temelor).

[2] Pe aripile timpului tristețea își ia zborul (N.T.).

[3] Suferința urcă pe crupa calului și galopează cu el (N. T.).

[4] Arcul, sulițele, calul, totul mă încurcă ; / Nu-mi mai amintesc de învățăturile lui Neptun ; / Doar gemetele mele fac să răsune pădurile, / Iar bidiviii mei trîndavi mi-au uitat glasul (N. T.).

Scanned with CamScanner

Aflăm traducerea acestor versuri în Pradon, care exprimă altminteri *aceleaşi gînduri şi aceleaşi sentimente* (Domairon) :

Depuis que je vous vois j'abandonne la chasse. [1]

„Nu gîndesc mai bine decît Pradon şi Coras, spune Racine, dar scriu mai bine ca ei". Există o „gîndire", adică un sens, care este comună atît poeţilor buni cît şi celor proşti, şi care se poate exprima printr-o mică frază uscată şi plată ; şi există *un mod de a o reda* (Domairon), care determină întreaga diferenţă. Vedem că aici, între literă şi sens, între ceea ce poetul *a scris* şi ceea ce el *a gîndit*, se crează o distanţă, un spaţiu care, ca orice spaţiu, posedă o formă. Numim această formă *figură*, şi vor fi tot atîtea figuri cîte forme vom putea găsi pentru spaţiul de fiecare dată creat între linia semnificantului (*la tristesse s'envole*) şi cea a semnificatului (*le chagrin ne dure pas*), care, evident, nu este altceva decît un alt semnificant dat ca literal. „Discursul, care nu se adresează decît inteligenţei sufletului, nu este, chiar dacă îl considerăm din punctul de vedere al cuvintelor care îl transmit sufletului prin sensuri, un corp propriu-zis : el nu are deci propriu-zis o *figură*. Dar are totuşi, în diferitele sale feluri de a semnifica şi de a exprima, ceva analog cu diferenţele de formă şi de trăsături existente în adevăratele corpuri... Figurile discursului sînt trăsăturile, formele sau întorsăturile... prin care discursul... se depărtează mai mult sau mai puţin de ceea ce ar fi fost exprimarea simplă şi comună" (Fontanier).

Spiritul retoricii se află în întregime în această conştiinţă a unui hiatus posibil între limbajul real (cel al poetului) şi un limbaj virtual (cel care ar fi folosit *exprimarea simplă şi comună*) pe care este de ajuns să-l restabilim prin gîndire pentru a delimita un spaţiu de figură. Acest spaţiu nu este vid : el conţine de fiecare dată un anume mod al elocvenţei sau al poeziei. Arta scriitorului ţine de felul în care el desenează limitele acestui spaţiu, care este corpul vizibil al Literaturii.

---

[1] De cînd vă văd am abandonat vînătoarea (N. T.).

Scanned with CamScanner

S-ar putea obiecta că *stilul figurat* nu reprezintă întregul stil, şi nici măcar întreaga poezie, şi că retorica mai cunoaşte de asemenea ceea ce ea numeşte stilul *simplu*. Dar la drept vorbind, acesta nu e decît un stil mai puţin ornamentat, sau mai curînd, ornat mai simplu, avînd şi el, ca şi lirismul şi epopeea, figurile sale consacrate. Cît despre absenţa riguroasă de figuri, ea există în mod efectiv, dar este în retorică ceea ce am numi astăzi un *grad zero*, adică un semn definit prin absenţa de semn, şi a cărui valoare este perfect recunoscută. Sobrietatea absolută a expresiei este marca unei extreme elevaţii a gîndirii : „Sentimentele sublime sînt *întotdeauna* redate prin expresia cea mai simplă" (Domairon). Bătrînul Horaţiu spune cu simplitate : „Să moară", Medeea spune : „Eu !", Geneza spune : „Şi se făcu lumină". Nimic mai *marcat* decît această simplitate : este figura însăşi, cu desăvîrşire obligatorie, a sublimului. Obligatorie şi rezervată : s-o foloseşti ca să exprimi sentimente sau situaţii mai puţin elevate ar fi o lipsă de gust. Se ştie, după exemplul lingvisticii, că acest fenomen al gradului zero, cînd o absenţă de semnificant indică limpede un semnificat cunoscut, este semnul infailibil al existenţei unui sistem : e nevoie de un cod organizat de alternanţe vocalice pentru ca lipsa vocalei să aibă o funcţie distinctivă. Existenţa unei figuri zero, avînd valoare de figură a sublimului, arată că limbajul retoricii este îndeajuns de saturat de figuri pentru ca un loc vid să desemneze un sens plin : retorica este un *sistem* al figurilor.

Statutul figurii n-a fost totuşi întotdeauna clar în spiritul tradiţiei retorice. Cu începere din Antichitate, aceasta defineşte figurile ca fiind *moduri de a vorbi îndepărtate de cele naturale şi obişnuite*, sau (după cum am văzut la Fontanier), *simple şi comune ;* dar în acelaşi timp ea recunoaşte că nimic nu e mai comun şi mai obişnuit decît folosirea figurilor, şi, pentru a relua formula clasică, *se fac mai multe figuri de stil într-o zi de tîrg la Hală decît se fac în mai multe zile de adunări academice*. Figura este o abatere în raport cu uzajul, care abatere este totuşi consacrată de uzaj : iată paradoxul retoricii. Dumarsais, care

a simţit mai mult decît oricare altul această dificultate, nu se încăpăţînează în această direcţie, ci mai curînd cedează, terminînd printr-o definiţie care e o mărturisire de înfrîngere : „(Figurile) au mai întîi acea proprietate generală care se potriveşte tuturor frazelor şi tuturor combinaţiilor de cuvinte, şi care constă în a semnifica ceva în virtutea construcţiei gramaticale ; dar expresiile figurate cunosc şi o modificare particulară care le este proprie, şi tocmai în virtutea acestei modificări particulare facem din fiecare fel de figură o specie aparte." Sau : „Figurile sînt moduri de a vorbi ce se disting de celelalte printr-o modificare particulară care face ca fiecare să fie redusă la o specie aparte şi care le face sau mai vii, sau mai nobile, sau mai plăcute decît modurile de a vorbi ce exprimă acelaşi fond de gîndire fără să prezinte o modificare particulară". Altfel spus : *efectul* figurilor (vivacitate, noblețe, agrement) este uşor de calificat, dar *fiinţa* lor nu poate fi desemnată decît prin aceea că fiecare figură este o figură aparte, şi că figurile în general se deosebesc de expresiile non-figurate prin faptul că prezintă *o modificare particulară*, numită figură. Definiţie aproape tautologică, dar nu chiar în întregime, din moment ce explică fiinţa figurii prin faptul de *a avea* o figură, adică o formă. Expresia simplă şi comună nu are formă, în timp ce figura are : iată-ne revenind la definiţia figurii ca distanţă dintre semn şi sens, ca spaţiu intern al limbajului.

Într-adevăr, orice frază, chiar şi cea mai simplă şi mai comună, orice cuvînt, chiar şi cel mai obişnuit, au o formă : sunetele se succed într-un anumit mod (într-o anumită ordine) pentru a forma acel cuvînt, iar cuvintele, pentru a forma acea frază. Dar acea formă este pur gramaticală, ea interesează morfologia, sintaxa, dar nu retorica. Din punctul de vedere al retoricii, cuvîntul *corabie*, propoziţia *te iubesc* nu au formă, nu comportă nici o modificare particulară. Faptul retoric începe în momentul în care pot compara forma acestui cuvînt sau a acestei fraze cu cea a unui alt cuvînt sau a unei alte fraze care ar fi putut fi folosite în locul lor, şi pe care putem considera că le înlocuiesc. Ca şi *corabie* sau *te iubesc*, *pînză* sau *nu te urăsc* nu au în ele

Scanned with CamScanner

însele o formă retorică. Forma retorică — figura — constă în folosirea cuvîntului *pînză* pentru a desemna o corabie (sinecdocă), sau a propoziţiei *nu te urăsc* pentru a semnifica dragostea (litotă). Astfel, existenţa şi caracterul figurii sînt în mod absolut determinate de existenţa şi caracterul semnelor virtuale cu care eu compar semnele reale, afirmîndu-le echivalenţa semantică. Bally va spune[1] că expresivitatea tulbură linearitatea limbajului, făcînd perceptibilă prezenţa unui semnificant (*pînză*) şi totodată absenţa unui alt semnificant (*corabie*). Dealtfel şi Pascal afirmase că: „Figura e purtătoare de absenţă şi de prezenţă". Un semn sau o suită de semne lingvistice nu alcătuiesc decît o linie, şi această formă lineară face obiectul gramaticii. Forma retorică este o *suprafaţă*, cea pe care o delimitează cele două linii ale semnificantului prezent şi ale semnificantului absent. Doar astfel poate fi interpretată definiţia ezitantă a lui Dumarsais: numai expresia figurată este prevăzută cu o formă, pentru că numai ea închide un spaţiu.

Vedem deci că definiţia figurii ca deviere faţă de *uzaj* se bazează pe o confuzie între uzaj şi literalitate, confuzie foarte vizibilă în falsul dublet: „moduri de a vorbi *simple* şi *comune*". Simplul nu este neapărat comun, şi invers; figura poate fi comună dar nu poate fi simplă, de vreme ce este purtătoare deopotrivă de prezenţă şi de absenţă. Ea poate foarte bine să intre în uz fără să-şi piardă caracterul figurat (limba comună are şi ea retorica sa, dar retorica însăşi defineşte un *uzaj literar* care seamănă mai mult cu o limbă decît cu o vorbire); ea nu dispare decît atunci cînd semnificantul prezent este literalizat de către o conştiinţă antiretorică, sau *teroristă*, ca în poezia modernă („Cînd scriu *pînză*, vreau să spun pînză; dacă aş fi vrut să spun corabie, aş fi scris *corabie*"), sau cînd semnificantul absent nu poate fi aflat. Iată de ce tratatele de retorică sînt colecţii de exemple de figuri urmate de traducerea lor în limbaj literal: „autorul vrea să spună... autorul ar fi putut spune..." Orice figură este traductibilă şi îşi poartă cu sine traducerea, vizibilă în transparenţă, ca un filigran sau

[1] *Le Langage et la Vie.*

un palimpsest, sub textul său aparent. Retorica este legată de această duplicitate a limbajului [1].

Ultimul mare retorician francez, Fontanier, a lămurit această legătură suscitînd împotriva lui Dumarsais cearta *catacrezei*, şi spunînd chiar el că „principiile (sale) cu privire la catacreză servesc drept fundament întregului (său) sistem tropologic". După Lamy şi alţi cîţiva, autorul tratatului *Des Tropes* admisese în rîndul figurilor de cuvinte catacreza, definită de el ca un abuz sau o extindere de sens (o *foaie* de hîrtie, *piciorul* mesei). Fontanier se opune vehement acestei accepţiuni, care i se pare contrarie principiului însuşi al teoriei figurilor: catacreza este un trop *forţat*, impus de necesitate [2], adică de lipsa cuvîntului propriu. Ideea că figurile sînt fiice ale sărăciei şi ale necesităţii se întîlneşte încă de la Cicero şi Quintilian; în secolul al XVII-lea, René Bary explica existenţa lor prin faptul că „natura este mai fertilă în lucruri decît sîntem noi în termeni". Dar Dumarsais respingea el însuşi această explicaţie, invocînd marele număr de tropi care *dublează* cuvîntul propriu în loc să-l înlocuiască. „Dealtfel, adăuga el, mi se pare că nu în aceasta constă, ca să spunem aşa, mersul naturii; imaginaţia intervine prea mult în limbajul şi în conduita oamenilor pentru a fi fost precedată, în această privinţă, de necesitate". El o reintroduce însă, făcînd din catacreză o figură, fără a sesiza, se pare, contradicţia. Fontanier, în schimb, tratează cu destul dispreţ problema originii, care îi pasiona pe toţi înaintaşii săi; sau mai exact — şi în

---

[1] Aceasta înseamnă că dacă figura trebuie să fie *traductibilă*, ea nu poate fi *tradusă* fără să-şi piardă calitatea de figură. Retorica ştie că cuvîntul *pînză* desemnează o corabie, dar ştie şi că el o desemnează altfel decît ar face-o cuvîntul *corabie*: sensul este acelaşi dar semnificaţia, adică raportul dintre semn şi sens, este diferită, iar poezia depinde de semnificaţii, nu de sensuri. Astfel încît retorica respectă în felul ei principiul valéryan al *legăturii indisolubile dintre sunet şi sens*. În poezia modernă cuvîntul este de neînlocuit *pentru că este literal*, în poezia clasică el poate fi înlocuit *pentru că este figurat*.

[2] Bary şi Crevier numesc catacreză o metaforă forţată, nu în sensul de *constrînsă*, ci de *excesivă*; exemplul clasic se află în Théophile: „Plugul *jupoaie (écorche)* cîmpia". Metaforă prea îndrăzneaţă (după gustul clasic), căutată prea departe, şi care nu are nimic comun, în afară de nume, cu catacreza lui Dumarsais şi Fontanier.

Scanned with CamScanner

această privinţă l-am putea considera, fără să greşim prea mult, ca pe un Saussure al retoricii — el deosebeşte cu grijă cercetarea cauzelor de analiza funcţiilor. Oricare ar fi originea unui trop, trebuie să luăm în considerare întrebuinţarea lui actuală, şi să-l clasificăm după această întrebuinţare. Or catacreza nu este niciodată altceva decît „întrebuinţarea, *dacă nu întotdeauna de la început, cel puţin actualmente forţată* al uneia dintre cele trei mari specii pe care le-am deosebit (metaforă, sinecdocă, metonimie)". Cînd spunem *foaie de hîrtie* sau *picior de masă*, folosim o metaforă obligatorie, din moment ce cuvîntul propriu nu există, nu mai există, sau nu există încă. Or, „figurile, oricît de comune ar fi şi oricît de familiare le-ar fi făcut obişnuinţa, nu-şi pot merita şi păstra numele de *figură* decît atîta timp cît sînt folosite liber şi cît nu sînt oarecum impuse de limbă. Şi cum ar putea să se împace cu o folosire forţată această alegere, această combinaţie de cuvinte, sau acest mod de a gîndi care le dau fiinţă ?" Mai mult decît alegere, combinaţie de cuvinte, mod de a gîndi, trebuie să existe cel puţin doi termeni de comparat, două cuvinte de combinat, un spaţiu în care gîndirea să se poată mişca. Trebuie deci ca cititorul să poată traduce implicit expresia printr-o alta şi să evalueze abaterea, unghiul şi distanţa dintre ele. Catacreza *picior de masă* este într-adevăr un trop, de vreme ce foloseşte în legătură cu o masă un cuvînt rezervat la început corpului omenesc, şi abate acest cuvînt de la semnificaţia sa iniţială ; şi în această calitate ea interesează istoria (diacronică) a limbii. Dar ea nu este un trop-figură, din moment ce nu pot propune nici o traducere a cuvîntului picior, din lipsă de alt cuvînt : ea nu interesează deci codul (sincronic) al retoricii.

Aplicarea, conştientă sau nu, a acestui criteriu funcţional (orice figură este traductibilă) ne poate explica anumite anexări, aparent abuzive, şi anumite refuzuri, aparent timide, ale retoricii. Astfel, *descrierea* este considerată, în epoca clasică, drept o figură : „figură prin care prezentăm imaginea unui obiect" (Domairon). Lamy o vede ca o variantă atenuată a *hipotipozei :* ea vorbeşte de lucruri absente ca fiind absente (pe cînd hipotipoza se preface că ni le pune în faţa ochilor), dar „într-un mod care impresionează puternic spiritul". Domairon face din ea un gen ale cărui patru spe-

cii sînt hipotipoza, etopeea, posografia şi topografia. Dar de ce figură ? Cînd Théramène, în actul V din *Phèdre*, relatează împrejurările morţii lui Hyppolyte, îl descrie pe „monstrul furios" trimis de Neptun :

Son front large est orné de cornes menaçantes :
Tout son corps est couvert d'écailles jaunissantes ;
Indomptable taureau, dragon impérieux,
Sa croupe se recourbe en replis tortueux. [1]

Noi nu vedem aici nici o figură ; şi aceasta pentru că credem că Théramène s-ar fi putut mulţumi să spună : *monstru furios*, renunţînd la această dezvoltare. El spune în patru versuri ceea ce ar fi putut să spună în două cuvinte şi deci descrierea înlocuieşte (adică : ar putea fi înlocuită prin) o simplă desemnare : iată figura. În fabula *Lupul şi Vînătorul*, La Fontaine ne dă acest dialog :

Jouis. — Je le ferai. — Mais quand donc ? — Dès demain. [2]

Iată o figură, spune Fontanier : căci poetul a „înlăturat tranziţiile care sînt de obicei folosite între părţile unui dialog... cu scopul de a face expunerea mai animată şi mai interesantă". Şi numeşte figura aceasta : *abrupţie*. Ne dăm uşor seama datorită acestor două exemple de procedeul prin care retorica fabrică figuri : ea constată în text o *calitate* care ar fi putut să nu existe : poetul descrie (în loc să desemneze printr-un cuvînt), dialogul este abrupt (în loc să fie legat) ; apoi ea substanţializează această calitate numind-o : textul nu mai este descriptiv sau abrupt, el *conţine* o descriere sau o abrupţie. Recunoaştem aici un vechi obicei scolastic : opiumul nu te face să adormi, el posedă o însuşire somniferă. Există în retorică o *furie de a numi* care este un mod de a se extinde şi justifica multiplicînd obiectele cunoaşterii ei. Acelaşi rezultat ar putea fi atins la fel de bine prin demersul invers : poetul desemnează în loc să descrie : este o *desemnare ;* dialogul este legat în loc să fie abrupt : este o *legătură*. Promovările retorice sînt

---

[1] Fruntea lată împodobită-i de coarne ameninţătoare ; / Întregu-i trup acoperit e de solzi îngălbeniţi ; / Taur de neîmblînzit, dragon năvalnic, / Crupa-i se-nconvoaie în cute sinuoase. (N. T.).

[2] Bucură-te. — O voi face. — Dar cînd ? — De mîine. (N.T.).

Scanned with CamScanner

arbitrare: esențialul este să promovezi, și să fondezi astfel o Ordine a demnității literare.

Dar această libertate de instaurare își are limitele sale: cele pe care le impune criteriul implicit (traductibilitatea). Astfel, anumiți retoricieni clasaseră printre figurile de gîndire ceea ce numeau *cominație*, adică faptul de a profera amenințări. Să ne oprim puțin aici, spune Fontanier. El examinează trei exemple și observă că nu descoperă în ele nici o turnură de limbaj particulară. Deci sentimentul face aici figura? „Dar atunci, există tot atîtea figuri noi cîte sentimente sau pasiuni diferite există, sau cîte moduri diferite în care sentimentele, pasiunile pot să izbucnească. Atunci, spun eu, insulta, reproșul, blamul, lauda, lingușeala, sfatul, complimentul, îndemnul, oferta, cererea, mulțumirea, plîngerea, și mai știu eu cîte altele, vor fi tot atîtea figuri pe care va trebui fără îndoială să le clasificăm după trăsăturile lor distinctive de răutate și de violență, sau de gingășie și de blîndețe". Amenințarea, insulta, reproșul sînt conținuturi și nu moduri de exprimare, ele nu sînt deci traductibile. Traducem cuvinte, nu sensuri. *Cominația* nu este deci decît o „pretinsă figură". Tot astfel, deși acceptă ca figură *deliberarea* Didonei din cîntul IV al *Eneidei*, pentru că Didona *se preface* că se întreabă asupra soartei ei, cînd de fapt ea hotărîse să moară, Fontanier refuză să dea acest nume *îndoielii* Hermionei din actul V al piesei *Andromaque*, prin care se exprimă o nehotărîre sinceră. O *figură de gîndire* (categorie marginală și contestată, căci în sensul cel mai riguros nu există decît figuri de expresie) nu poate fi considerată ca atare decît dacă este simulată sau afectată (falsă concesie, falsă naivitate, falsă interogație etc.) Nuanța subtilă dintre deliberare și îndoială se sprijină pe o distincție foarte simplă: îndoiala Hermionei nu vrea să spună nimic altceva decît spune, deliberarea Didonei spune *Ce să fac?* ca să exprime *Vreau să mor*. În primul caz, semnul și sensul sînt în raport de contiguitate, ele se ating fără să lase între ele un vid și de aceea nu avem de-a face cu o figură. În al doilea caz deliberarea cuprinde întreg spațiul care se întinde între linia dreaptă a semnificatului, sau a semnificantului virtual, și curba trasată de seria de false întrebări care constituie semnificantul real: acest spațiu constituie figura.

Scanned with CamScanner

Figura nu e deci nimic altceva decît un sentiment al figurii, şi existenţa sa depinde în întregime de conştiinţa pe care o capătă sau nu cititorul în legătură cu ambiguitatea discursului ce i se propune. Sartre va observa că sensul unui obiect literar nu este conţinut în cuvinte, „de vreme ce, dimpotrivă, el este cel care ne permite să înţelegem semnificaţia fiecăruia dintre ele“ [1]. Acest cerc hermeneutic există şi în retorică : valoarea unei figuri nu e dată în cuvintele care o compun, din moment ce ea depinde de o distanţă (écart) între aceste cuvinte şi cele pe care cititorul le percepe mental dincolo de ele „într-o perpetuă depăşire a lucrului scris“. Se înţelege că acest statut esenţialmente subiectiv nu poate să satisfacă exigenţa de certitudine şi de universalitate a spiritului clasic. De unde şi nevoia de a fixa spiritele stabilind un consens general. Instrumentul consensului va fi codul retoricii, care constă mai întîi dintr-o listă, fără încetare remaniată, dar întotdeauna socotită drept exhaustivă, a figurilor admise, apoi dintr-o clasificare a acestora după formă şi după valoare, şi ea supusă unor neîncetate modificări, dar care va fi tot mai mult organizată într-un sistem coerent şi funcţional.

Nu e vorba să urmărim aici, de la un tratat de Retorică la altul, evoluţia acestui sistem. Ar merita totuşi ca studierea lui să fie cîndva întreprinsă, căci ea ne-ar învăţa multe despre istoria reprezentărilor lumii şi ale spiritului în timpul întregii epoci clasice, de la Aristotel şi pînă la La Harpe. Clasificarea cea mai aparentă se referă la formele afectate : figuri de cuvinte considerate în ceea ce priveşte semnificaţia lor, sau *tropi*, figuri de cuvinte considerate în ceea ce priveşte forma lor, sau figuri de *dicţie*, figuri referitoare la ordinea şi la numărul cuvintelor din frază sau figuri de *construcţie*, figuri referitoare la „alegerea şi potrivirea cuvintelor“ (Fontanier) sau figuri de *elocvenţă*, figuri referitoare la o frază întreagă sau figuri de *stil*, figuri referitoare la un întreg enunţ sau figuri de *gîndire* ; pot fi apoi introduse subdiviziuni în aceste diferite grupe : astfel Fontanier îşi împarte figurile de elocvenţă în figuri prin *extensie*, ca epitetul, prin *deducţie*, ca sinonimia, prin *legătură*, ca abrupţia, care este o legătură-zero, prin *consonanţă*, ca aliteraţia ; acelaşi Fontanier împarte

[1] *Situations*, II, p. 94.

metonimiile, sau tropii prin *corespondență* (Jakobson va spune : prin contiguitate) în metonimii de cauză (*Bachus* pentru vin), de instrument (*o pană măiastră* pentru un bun scriitor), de efect (*răzbunarea* mîinii), de conținut (*Cerul* pentru Dumnezeu), de loc de origine (*Porticul* pentru filosofia stoică), de semn (*Tronul* pentru monarhie), privitoare la fizic (*inima* pentru iubire), patronale (*Penații* pentru casă), ale lucrului (*peruca*, pentru omul care o poartă). Acest tip de clasament este de ordin pur logic, el nu indică nimic asupra valorii semnificante a figurilor sau a grupurilor de figuri considerate. Un alt tip, care ne interesează mai mult aici, este de ordin semiologic : el constă în a distinge figurile unele de altele fixînd fiecăreia o valoare psihologică exactă, în funcție de caracterul devierii impuse expresiei. Această valoare este dată (ca să anticipăm asupra vocabularului stilisticii moderne) fie ca *impresivă* (o anume figură urmează să provoace un anume sentiment), fie ca *expresivă* (o anume figură este dictată de un anume sentiment), fie, de preferință, ca fiind totodată și una, și alta, din moment ce este postulat acordul dintre starea de spirit a autorului, sau a personajului, și cea a cititorului : „De vreme ce nu vorbim aproape niciodată decît pentru ca să ne comunicăm sentimentele și ideile, e evident că pentru ca discursul nostru să fie eficace trebuie să-l figurăm, adică să-i dăm caracteristicile sentimentelor noastre" (Lamy). E vorba deci de o semiologie inconștientă sau mascată, din moment ce ea traduce semnificațiile în termeni de determinism, prezentînd sensurile drept cauze și/sau ca efecte. Cartezianul Lamy e fără îndoială retoricul francez care a împins cel mai departe interpretarea psihologică (afectivă) a figurilor, ajungînd să caute în fiecare dintre ele „caracterul", adică semnul unei pasiuni distincte : există tot atîtea figuri cîte simptome. *Elipsa :* o pasiune violentă vorbește atît de repede încît cuvintele nu o pot urma. *Repetiția :* omului pasionat îi place să se repete, iar omului mînios să lovească de mai multe ori. *Hipotipoza :* prezența obsedantă a obiectului iubit. *Epanortoza :* omul pasionat își corectează neîncetat vorbirea pentru a-i spori forța. *Hiperbata* (inversiunea) : emoția răstoarnă ordinea lucrurilor, deci și ordinea cuvintelor. *Distribuția :* sînt enumerate părțile ce alcătuiesc obiectul pasiunii. *Apostrofa :* omul emoționat se răsucește în toate părțile,

căutînd pretutindeni ajutor etc. Alţi autori acordă mai puţină importanţă afectivităţii, şi mai multă gustului, spiritului, imaginaţiei. Scoţianul Hugh Blair, care se pronunţă hotărît pentru originea naturală a figurilor („Ele fac parte din limbajul pe care Natura îl inspiră tuturor oamenilor", spune el, aducînd drept dovadă abundenţa tropilor în limbile „primitive" : „Cînd un şef indian ţinea o cuvîntare în faţa tribului său, el folosea din belşug metafore mult mai îndrăzneţe chiar decît cele pe care le afli în oricare dintre poemele epice publicate în Europa"), propune o împărţire în figuri ale imaginaţiei şi figuri ale pasiunii. Dumarsais vede originea tuturor sensurilor figurate în gustul care îndreaptă imaginaţia spre detalii : „Numele ideii accesorii este adesea mai prezent în imaginaţie decît cel al ideii principale, iar ideea accesorie, desemnînd obiectul prin mai multe elemente ale conjuncturii, îl descrie în chip mai agreabil şi mai energic". Şi în acest caz, fiecare variantă a sistemului implică un întreg decupaj al lumii şi ţine de o întreagă filosofie.

Rămîne de lămurit o problemă esenţială : de ce figura semnifică mai mult decît expresia literală ? De unde provine acest surplus de sens şi faptul că, de pildă, ea poate desemna nu numai un obiect, un fapt, un gînd, ci şi valoarea lor afectivă sau demnitatea lor literară ? Tehnica acestor impuneri de sens poate fi redusă la ceea ce semiologia modernă numeşte o *conotaţie*. Cînd folosesc cuvîntul *voile* pentru a desemna o pînză de corabie, această semnificaţie este arbitrară (nu există nici un raport natural între cuvînt şi lucru, care sînt legate între ele printr-o simplă convenţie socială), abstractă (cuvîntul desemnează nu un lucru ci un concept) şi univocă (desemnarea acestui concept este lipsită de ambiguitate) : avem de-a face aici cu o simplă denotaţie. Dar dacă folosesc acelaşi cuvînt *voile* pentru a desemna, prin sinecdocă (partea pentru întreg), o corabie, această semnificaţie este mult mai bogată şi mai complexă : ea este ambiguă, de vreme ce se referă deopotrivă, literal, la pînză, şi ca figură, la corabie, vizînd deci întregul prin *mijlocirea* părţii ; ea este concretă şi motivată, de vreme ce alege pentru desemnarea corăbiei un detaliu material, o „idee accesorie", şi nu ideea principală, şi, de asemeni, pentru că alege un anumit detaliu (pînză) mai degrabă decît un altul (coca

sau catargul). Această motivaţie, ce diferă pentru fiecare tip de figură (printr-un detaliu la sinecdocă, printr-o asemănare la metaforă, printr-o atenuare la litotă, printr-o exagerare la hiperbolă, etc.) este însuşi sufletul figurii, iar prezenţa ei reprezintă o semnificaţie secundă, impusă de folosirea acelei figuri. Spunînd *voile* în loc de corabie, eu denotez corabia, dar în acelaşi timp conotez motivaţia prin detaliu, devierea sensibilă imprimată semnificaţiei, şi deci o anumită modalitate de viziune sau de intenţie. Această modalitate sensibilă reprezintă pentru retorică specificul expresiei poetice. „Poeţii, spune Lamy, nu folosesc decît expresiile care alcătuiesc în imaginaţie o pictură sensibilă, şi tocmai de aceea Metaforele, care sensibilizează toate lucrurile, sînt atît de frecvente în stilul lor". Şi chiar cînd o figură poetică a trecut în uzul literar pînă într-atît încît şi-a pierdut orice putere de evocare concretă, fapt evident în cazul majorităţii tropilor poeziei clasice (*voile* pentru corabie, *fer* pentru sabie, *flamme* pentru dragoste etc.), valoarea sa conotativă nu dispare totuşi, căci ea îşi păstrează menirea, prin simpla ei prezenţă şi printr-o virtute devenită convenţională, de a semnifica Poezia.

Aici intervine codul retoricii, care are sarcina să inventarieze repertoriul figurilor şi să-i atribuie fiecăreia valoarea de conotaţie. Odată ieşită din vorbirea vie a invenţiei personale şi intrată în codul tradiţiei, fiecare figură nu mai are ca funcţie decît să notifice, în felul său propriu, calitatea poetică a discursului care o poartă. *Pînza* corăbiei clasice nu mai e demult semnul unei viziuni concrete, devenind, ca şi *luna însîngerată* a lui Quevedo, o pură emblemă : un stindard, deasupra trupei de cuvinte şi de fraze, pe care putem citi deopotrivă : *aici, corabie* şi : *aici, poezie.*

Retorica figurilor are deci ambiţia să stabilească un cod al conotaţiilor literare, sau ceea ce Barthes a numit *Semnele Literaturii.* De fiecare dată cînd foloseşte o figură recunoscută prin cod, scriitorul îşi însărcinează limbajul nu numai să-i „exprime gîndirea", ci şi să notifice o calitate epică, lirică, didactică, oratorică etc., să se desemneze pe sine însuşi ca limbaj literar, şi să semnifice literatura. De aceea retorica se preocupă prea puţin de originalitatea sau de noutatea figurilor, care sînt calităţi ale vorbirii indivi-

duale, şi care, sub acest raport, nu o privesc. Ea se interesează doar de claritatea şi de universalitatea semnelor poetice, de faptul de a regăsi la nivelul secund al sistemului (literatura) transparenţa şi rigoarea care-l caracterizează pe primul (limba). Idealul ei, la limită, ar fi să organizeze limbajul literar ca pe o a doua limbă în interiorul celei dintîi, în care evidenţa semnelor s-ar impune cu tot atîta strălucire ca şi în sistemul dialectal al poeziei greceşti, în care folosirea dialectului doric însemna în mod absolut *lirism*, a celui atic, *dramă*, şi a celui ionic-eolian, *epopee*. .

Pentru noi, astăzi, opera retoricii nu mai are, în ceea ce priveşte conţinutul său, decît un interes istoric (de altfel subestimat). Ideea de a-i reînvia codul pentru a-l aplica la literatura noastră ar fi un anacronism steril. Şi aceasta nu pentru că nu am putea regăsi în unele texte moderne toate figurile vechii retorici : dar sistemul s-a dezacordat, şi funcţia semnificantă a figurilor a dispărut odată cu reţeaua de relaţii ce le articula în acest sistem. Funcţia auto-semnificantă a Literaturii nu mai trece prin codul figurilor, iar literatura modernă îşi are retorica sa proprie, care constă tocmai (cel puţin pentru moment) în refuzul retoricii, şi pe care Paulhan a numit-o Teroarea. Ceea ce putem reţine din vechea retorică nu este deci conţinutul, ci exemplul său, forma, ideea sa paradoxală asupra Literaturii ca ordine întemeiată pe ambiguitatea semnelor, pe spaţiul îngust, dar vertiginos, care se deschide între două cuvinte cu acelaşi sens, între două sensuri ale aceluiaşi cuvînt : între două limbajuri ale aceluiaşi limbaj.

Scanned with CamScanner

TĂCERILE LUI FLAUBERT

„ÎN GALOPUL celor patru cai, de opt zile era purtată spre un ţinut nou, de unde nu se vor mai întoarce. Mergeau, mergeau, îmbrăţişaţi, *fără să-şi vorbească*. Adesea, de pe vîrful unui munte, zăreau deodată o cetate minunată, cu domuri, poduri, corăbii, păduri de lămîi şi catedrale de marmură albă, pe ale căror clopotniţe ascuţite se aflau cuiburi de berze. Mergeau la pas din pricina lespezilor mari, iar pe jos erau buchete de flori oferite de femei cu pieptare roşii. Se auzeau dangăte de clopot, răgete de catîri, dimpreună cu murmurul chitarelor şi cu susurul fîntînilor, ce-şi răspîndeau aburul uşor, împrospătînd grămezile de fructe aşezate în formă de piramidă, la picioarele statuilor palide, ce surîdeau sub şuviţele de apă. Şi apoi ajungeau, într-o seară, într-un sat de pescari, unde năvoade brune se uscau în bătaia vîntului, de-a-lungul falezei şi al colibelor. Se opreau ca să trăiască acolo ; vor locui într-o casă scundă, cu acoperişul turtit, umbrită de un palmier, în fundul unui golf, pe malul mării. Se vor plimba cu gondola, se vor legăna în hamac"...

Aţi recunoscut, desigur, celebra pagină din *Madame Bovary* [1] în care Flaubert ne arată visurile Emmei, atunci cînd fiind amanta lui Rodolphe şi crezînd că va părăsi curînd Yonville împreună cu el, îşi imaginează, noaptea, în camera ei, alături de Charles care doarme, viaţa lor viitoare, plină de călătorii şi de iubire romantică. Thibaudet observă [2] că, exceptînd cîteva condiţionale (în legătură cu care nu pare să vadă, de altfel, că nu au nici o valoare modală, şi că ele exprimă pur şi simplu, ca în exemplul *il m'a dit qu'il viendrait [el mi-a spus că va veni]*, viitorul în vorbirea indirectă la trecut), toate frazele acestei pagini au verbele la imperfect — imperfect, aici, al stilului indirect, care echiva-

[1] *Oeuvres complètes*, Ed. du Seuil, colecţia *L'Intégrale*, 1964, vol. I, p. 640. Cînd nu există altă indicaţie, notele ce urmează vor trimite la această ediţie.

[2] *Gustave Flaubert*, Gallimard, p. 252.

Scanned with CamScanner

leazã cu un indicativ prezent marcînd intensitatea unei imaginaţii pentru care „totul este dat ca realizat". În continuarea textului, întoarcerea la realitate nu e marcată prin nici o ruptură temporală, ceea ce este, spune Thibaudet, un mod de a face ca acest vis să fie la fel de prezent ca şi zgomotele din cameră : „...totul se legăna în zarea nesfîrşită, armonioasă, albăstruie şi plină de soare. Dar copilul începea să tuşească în leagăn, sau Bovary sforăia mai tare, şi Emma nu adormea decît dimineaţa, cînd zorii luceau în geamuri şi cînd etc".

Remarca lui Thibaudet despre modul de folosire a timpurilor poate fi completată şi coroborată cu o alta, care se va referi la conţinutul şi caracterul descrierii prin care Flaubert vrea să restituie — sau să constituie — reveria Emmei. E vorba, şi trebuie să facem această precizare, nu de un vis, ci de o visare ce are loc în stare de veghe ; Flaubert spune, în mod curios, că în timp ce Charles, alături de ea, începea să adoarmă, Emma „se trezea în alte visuri". În această împrejurare nu poţi fi decît surprins de claritatea şi precizia anumitor detalii, ca, de exemplu, cuiburile de berze de pe clopotniţele ascuţite, lespezile mari care obligă caii să meargă la pas, pieptarele roşii, aburul fîntînilor, piramidele de fructe, năvoadele brune etc. Versiunea anterioară, reţinută de ediţia Pommier-Leleu [1] oferă alte cîteva efecte de acest gen, suprimate de Flaubert în redactarea definitivă : femeile au cosiţe negre, zgomotului clopotelor, catîrilor şi fîntînilor i se adaugă fîşîitul rasei călugărilor şi, mai ales, această frază atît de caracteristică : „Soarele bătea în capota de piele iar praful, ce se învîrteja precum fumul, le scîrţîia între dinţi." Un personaj care poate, în ciuda caracterului vag al reveriei, să perceapă toate aceste detalii cu o asemenea acuitate — iată un fapt ce depăşeşte în chip evident verosimilitatea generală. Justeţea comentariului lui Thibaudet, care se referă la *Perrette et le pot au lait* („Cînd o avui !") şi vede în această putere de a se iluziona o trăsătură specific feminină, este contestabilă. Am putea de asemenea, cu mai multă măsură, să-i atribuim lui Flaubert o intenţie de ordin psihologic, vizînd personali-

[1] *Madame Bovary*, o nouă versiune stabilită pe baza manuscriselor de la Rouen de către Jean Pommier şi Gabrielle Leleu, Corti, 1949, p. 431.

Scanned with CamScanner

tatea particulară a Emmei : el ar vrea să arate, prin acest ciudat lux de amănunte, caracterul halucinatoriu al reveriilor sale, ceea ce ar constitui unul din aspectele patologiei bovarice. Există fără îndoială o parte de adevăr în această interpretare, dar ea nu este pe de-a întregul satisfăcătoare. Ceva mai departe, cînd Emma, cu adevărat bolnavă după trădarea lui Rodolphe, se cufundă într-o criză de devoţiune mistică, Flaubert va înfăţişa *viziunile* ei într-o manieră mult mai obiectivă — şi mai tradiţională — scriind : „Atunci ea îşi înclină capul, crezînd că aude în văzduh cîntul harfelor serafice şi că, într-un cer de azur, pe un tron de aur, în mijlocul sfinţilor ce ţineau în mîini ramuri verzi de palmier, îl vede pe Dumnezeu Tatăl strălucind de măreţie şi care, cu un semn, trimitea spre pămînt îngeri cu aripi de flacără să o ducă pe braţele lor". Prin caracterul vag şi cu totul convenţional al detaliilor şi prin acest *crezînd că aude* (să-l comparăm cu acel *era purtată* din primul citat) care le situează fără echivoc pe planul irealului, vedem limpede că halucinaţia, sau *apariţia* are aici [1] o forţă de iluzionare mult inferioară aceleia pe care Flaubert o acorda unei simple reverii. Interpretarea psihologică şchioapătă deci întrucîtva. Găsim de altfel în *L'Éducation sentimentale* efecte de acelaşi ordin cînd e vorba de Frédéric care, deşi se aseamănă cu Emma prin tendinţa sa la reverie, este departe de a avea aceeaşi capacitate de a se iluziona : Frédéric nu e bovaric, el este un visător veleitar dar, în fond, lucid. Şi totuşi despre el Flaubert scrie : „Cînd mergea la Jardin des Plantes, vederea unui palmier îl purta către ţări îndepărtate. Călătoreau împreună, pe spinarea cămilelor, sub un baldachin purtat de elefanţi, în cabina unui yaht printre arhipelaguri albastre, sau alături pe doi catîri cu clopoţei, care se poticneau în ierburi printre coloane sfărîmate" [2]. Şi aici, precizia detaliilor — a ultimului, în mod deosebit — depăşeşte verosimilitatea pretextului. Urmarea pasajului citat ne arată că imaginaţia lui Frédéric este susţinută, de această dată, de prezenţa unei reprezentări exterioare : „Uneori, se oprea la Luvru în faţa unor vechi tablouri ; şi cum iubirea lui o îmbrăţişa pînă în acele secole dispărute, el o vedea în persona-

[1] I, p. 646.
[2] II, p. 33.

Scanned with CamScanner

jele din picturi. Cu un văl înalt pe cap, se ruga în genunchi îndărătul unui vitraliu. Doamnă de Castilia sau de Flandra, stătea pe scaun, în rochie cu guler plisat şi scrobit şi falduri bogate. Apoi cobora pe o scară mare, de porfir, în mijlocul senatorilor, sub un baldachin din pene de struţ, în rochie de brocart." Detaliile vizuale — guler plisat, falduri, porfir, pene de struţ, brocart — sînt date aici de tablou, lui Frédéric rămînîndu-i doar să o substituie pe doamna Arnoux personajelor reprezentate ; dar tonul descrierii nu s-a schimbat, şi, în ultima frază : „Alteori, o visa în pantaloni de mătase galbenă, pe pernele unui harem", nimic nu ne arată dacă reveria şi-a recăpătat autonomia, sau dacă ea continuă să parafrazeze un tablou de muzeu : viziunea este aceeaşi. Indiferent dacă Frédéric priveşte un tablou sau îşi imaginează o scenă fantasmatică, modul şi gradul de prezenţă sînt identice. Tot astfel în scena din *Madame Bovary* citată la început, trecerea de la vis la realitate se făcea fără schimbarea registrului narativ şi fără discontinuitate substanţială. Conform versiunii Pommier-Leleu avem : „Dar *deodată* copilul începea să tuşească în leagăn, sau Bovary sforăia mai tare, *sau lampa, stingîndu-se, pîlpîia cîteva minute în căuşul ei cu ulei*". Suprimarea lui *deodată* întăreşte în mod evident efectul continuităţii (şi dovedeşte neîndoielnic că acest efect este căutat), dar putem regreta detaliul lămpii : el se potrivea admirabil cu murmurul ghitarelor şi cu susurul fîntînilor imaginare. Acord disonant, dacă luăm în consideraţie semnificaţiile afective, între percepţiile călătoriei romaneşti (ireale) şi cele ale vieţii prozaice (reale) ; dar important este ca disonanţa să poată *avea loc*, adică cele două serii de percepţii să vibreze aici în acelaşi fel, în acelaşi spaţiu ; şi fie şi numai prin intensitatea prezenţei ei sensibile, această lampă care sfîrîie în căuşul cu ulei n-ar distona nicidecum în decorul visării Emmei.

Acest exces de prezenţă materială în tablouri în principiu foarte subiective, în care verosimilul ar obliga, dimpotrivă, la evocări vagi, difuze, insezisabile, constituie unul dintre aspectele cele mai frapante ale scriiturii lui Flaubert, pe care-l întîlnim în multe alte pagini din *Madame Bovary* sau din *L'Éducation sentimentale*. Iată o amintire a lui Frédéric, a cărei precizie paradoxală este dinainte subliniată — şi

Scanned with CamScanner

prin aceasta chiar, scuzată — de către Flaubert: „Își aminti de întreaga călătorie, într-un chip atît de limpede încît distingea acum detalii noi, particularități mai intime; sub ultimul volan al rochiei (este vorba de doamna Arnoux) i se zărea piciorul strîns într-o botină îngustă de mătase, de culoare cafenie; acoperămîntul de pînză îi alcătuia parcă un mare baldachin deasupra capului și ciucureii roșii de pe margine tremurau într-una la adierea brizei".[1] Dar se vede lesne aici că motivația psihologică nu micșorează cu nimic, pentru cititor, caracterul straniu al unui asemenea tablou — sau mai curînd sentimentul puternic de realitate obiectivă pe care-l încearcă în fața unei viziuni al cărei caracter pur subiectiv este totuși afirmat de autor.

La cinema, o secvență ce evocă o amintire nu este niciodată resimțită (doar dacă artificii de scriitură, de altfel abandonate astăzi, ca imaginea estompată, accelerată sau încetinită etc., îi imprimă această marcă în chip greoi) ca atare de spectator pe toată durata sa: ideea că „personajul își amintește" funcționează ca o legătură cu ceea ce precede, apoi secvența-amintire e receptată ca o întoarcere înapoi, fără diminuarea sentimentului de realitate, ca o simplă manipulare a cronologiei, ca atunci cînd Balzac sau Dumas ne spun: „Cu cîțiva ani în urmă eroul nostru etc." Prezența irecuzabilă a imaginii se opune oricărei interpretări subiectivizante: acest arbore pe care-l văd pe ecran este un arbore, nu poate fi o amintire — și încă și mai puțin o fantasmă — de arbore. Stilul lui Flaubert pare adesea tot atît de refractar interiorizării ca și imaginea cinematografică. Ba poate chiar mai mult; căci cinematograful nu poate opera decît cu imaginea vizuală și cu sunetul, în timp ce scriitura flaubertiană mizează, prin mijlocirea ecranului reprezentării verbale, pe toate modurile sensibile (pe cel tactil, îndeosebi) ale prezenței materiale. Deși preveniți și solicitați de Flaubert, noi nu putem recepta ca pe niște fapte de memorie această botină de mătase cafenie, acești ciucurei roșii ce tremură *într-una* la adierea brizei: pentru noi sînt obiecte prezente și actuale — și iată de ce acest fragment, la lectură, nu apare ca o amintire, ci ca un adevărat *flash-back*. Astfel călătoriile imaginare ale Emmei nu sînt pentru noi nici mai

[1] II, p. 11.

Scanned with CamScanner

mult nici mai puţin imaginare decît viaţa sa reală din Yonville l'Abbaye : Emma coboară din gondolă sau din hamac şi se regăseşte în camera ei, unde lampa sfîrîie în căuşul cu ulei. Iar lucrul este posibil pentru că Flaubert a perceput, sau a imaginat, totul în aceeaşi manieră şi la acelaşi grad de intensitate ; şi, de asemenea, fără îndoială, pentru că, într-un sens, gondola, hamacul, camera, lampa, căuşul, Emma Bovary nu sînt, în aceeaşi manieră şi la acelaşi grad de intensitate, decît nişte cuvinte tipărite pe hîrtie.

Dar să trecem peste aceste evocări de amintiri sau de fantasme pentru a ne opri asupra unui domeniu de reprezentare mai ambiguu, în care personajul joacă un rol mai mic şi, drept consecinţă, autorul un rol mai mare. Iată două scurte descrieri care nu ţin cu totul nici de domeniul subiectivului şi nici de cel al obiectivului, ci mai degrabă de un fel de obiectivitate ipotetică. Prima se găseşte în versiunea Pommier-Leleu a romanului *Madame Bovary*. Emma se află cu Charles la teatrul din Rouen, tocmai a luat loc în lojă, unde se aşează „cu o dezinvoltură de marchiză, de castelană, şi ca şi cum ar fi avut în stradă caleaşca iar îndărătul ei un valet cu fireturi, purtînd pe braţ o blană de hermină“ [1]. Evocarea — scurtă, dar şi aici de o claritate surprinzătoare — a accesoriilor marchizei este introdusă printr-o locuţiune comparativ-condiţională de nuanţă evident ireală : *ca şi cum ar fi avut* ; dar valetul cu fireturi şi blana de hermină apar cu asemenea precizie de parcă loja Emmei ar fi ocupată de o marchiză adevărată. Ipoteza se află în mintea Emmei ? Fără îndoială : ea se umflă în pene de plăcerea şi de vanitatea primei ieşiri la teatru, şi în mod vizibil face pe marchiza ; detaliile aparţin ideii pe care ea şi-o face despre viaţa unei castelane. Dar vedem bine că evocarea nu este pur subiectivă : acel *ca şi cum* traduce mimetismul Emmei nu fără a-i marca ironic nuanţa de afectare puerilă, iar versiunea definitivă va păstra această indicaţie într-o formă concentrată : „Ea îşi îndreptă trupul cu o dezinvoltură de ducesă“ [2]. Astfel, Flaubert nu este cu totul absent din această frază, iar viziunea lacheului cu blana de hermină pe braţ îi aparţine tot atît cît şi Emmei. În celă-

[1] P. 467.
[2] I, p. 649.

lalt exemplu, motivaţia subiectivă a diminuat de asemeni în mod sensibil : la petrecerea dată de Rosanette, o fată scuipă sînge în faţa lui Frédéric şi, în ciuda insistenţelor acestuia, refuză să se întoarcă acasă spre a se îngriji : „— Aş, la ce bun ? Ori asta, ori altceva ! Viaţa nu-i chiar atît de veselă !

Atunci el se înfioră, cuprins de o tristeţe glacială, ca şi cum ar fi zărit lumi întregi de mizerie şi disperare, o sobiţă cu cărbuni lîngă un pat sărman, şi cadavrele de la Morgă cu şorţ de piele, cu robinetul de apă rece care le curge pe păr“ [1]. Regăsim aici acel *ca şi cum* care introduce o viziune ipotetică, dar de data aceasta nimic nu ne face să credem că termenul de comparaţie sau viziunea însăşi se află în mintea personajului : *ca şi cum ar fi zărit*, dar el nu zăreşte probabil nimic ; Flaubert este cel care compară înfiorarea personajului cu cea a cuiva care ar fi zărit o sobiţă cu cărbuni lîngă un pat sărman, cadavre cu şorţ de piele, şi acel robinet cu apă rece care le *curge* — la indicativul prezent, într-o frază la condiţionalul trecut ! — pe păr. Acest prim plan macabru nu-i aparţine, evident, decît lui Flaubert. Impresia de mizerie glacială încercată de Frédéric l-a dus pe el însuşi departe de eroul său, departe de romanul său, într-o viziune de Morgă care, pentru o clipă, îl va absorbi cu totul într-un fel de fascinaţie înspăimîntată, de extaz morbid ; şi comparaţia nu are aici alt efect — alt scop, poate — decît acela de a întrerupe şi de a *suspenda*, timp de o clipă, cursul povestirii.

„Adesea, pentru o nimica toată, o picătură de apă, o cochilie, un fir de păr, te-ai oprit, nemişcat, cu pupila încremenită, cu inima deschisă.

Obiectul pe care-l contemplai părea că pune stăpînire pe tine, pe măsură ce te aplecai către el, şi între tine şi el se stabileau legături ; vă apropiaţi unul de celălalt, vă atingeaţi prin aderenţe subtile, nenumărate... pătrundeaţi unul în celălalt pînă la aceeaşi adîncime, şi un curent subtil trecea din tine în materie, în vreme ce viaţa elementelor te năpădea încet, ca o sevă care urcă ; o clipă mai mult, şi tu deveneai natură sau natura devenea tu“.

---

[1] II, p. 53.

Scanned with CamScanner

Astfel vorbește Diavolul, adresîndu-se sfîntului Anton, în episodul spinozist al primei *Tentation* [1], și ermitul recunoaște deîndată adevărul acestei analize: „Este adevărat, am simțit adesea că ceva mai cuprinzător decît mine se confunda cu ființa mea; încetul cu încetul, dispăream în iarba pajiștilor și în apa fluviilor pe care le priveam cum curg; și nu mai știam unde îmi era sufletul, într-atît era de difuz, de universal, de răspîndit!" Toți flaubertiștii regăsesc în acest fragment un ecou al dispozițiilor proprii lui Flaubert. El însuși își atribuie „o facultate de percepere cu totul deosebită" [2]. Resimte „aproape senzații voluptoase numai cînd vede, cu condiția (să vadă) bine". Louisei Colet îi recomandă o *vedere profundă*, o *pătrundere a obiectivului*, „căci realitatea exterioară trebuie să intre în noi, făcîndu-ne aproape să strigăm...", și, folosind o frază foarte apropiată de cea pe care o rostește Diavolul din *Tentation*, scrie: „Uneori privind cu insistență o piatră, un animal, un tablou, am simțit că intru în ele. Comunicările interumane nu sînt mai intense" [3]. Operele din tinerețe vădesc din abundență aceste momente de extaz trăite de Flaubert în fața spectacolului naturii, și mai ales în fața mării, în lumina soarelui sau sub clar de lună. Există o seamă de mărturii directe în *Voyage en Corse*, din 1840: „Totul palpită în tine de bucurie și bate din aripi dimpreună cu elementele firii, te alături lor, respiri odată cu ele, esența naturii însuflețite pare că a trecut în tine printr-o nuntire miraculoasă...", în *Par les champs et par les grèves*: „Ne rostogoleam mintea în risipa acestor splendori, ne hrăneam ochii cu ele, ne umflam nările, ne deschideam urechile... Pătrunzîndu-ne de ea, intrînd în ea, deveneam și noi natură, ne răspîndeam în ea, ea ne redobîndea, simțeam că pune stăpînire pe noi și încercam o bucurie nemărginită; am fi vrut să ne pierdem în ea, să fim stăpîniți de ea sau să o luăm în noi" [4]; mărturii transpuse, în *Smarh*: „Tot ce cînta, zbura, palpita, strălucea, păsările în păduri, frunzele ce freamătă în vînt, fluviile ce curg pe pajiștile zmălțuite, stînci sterpe, furtuni,

---

[1] I, p. 444.
[2] *Correspondance*, ed. Conard, vol. III, p. 270.
[3] *Extraits de la Correspondance*, de Geneviève Bollème, Seuil, 1963, pp. 33, 134, 121.
[4] II, p. 443, 502.

Scanned with CamScanner

vijelii, valuri înspumate, nisip îmbălsămat, frunze de toamnă ce cad, zăpezi pe morminte, raze de soare, clar de lună, toate cîntecele, toate vocile, toate parfumurile, toate acele lucruri ce alcătuiesc vasta armonie pe care o numim natură, poezie, Dumnezeu, îi răsunau în suflet, vibrau în lungi cîntări lăuntrice ce se răspîndeau prin cuvinte răzlețe, smulse“ [1], în *Novembre*: „Aș fi vrut să mă absorb în lumina soarelui și să mă pierd în acea imensitate de azur, dimpreună cu mireasma ce se înălța de pe întinderea valurilor; și am fost cuprins atunci de o bucurie nebunească, și am început să merg de parcă întreaga fericire a cerurilor îmi pătrunsese în suflet... Natura îmi apăru frumoasă precum o armonie completă, pe care doar extazul o poate înțelege... M-am simțit trăind în ea fericit și mare, precum vulturul ce privește soarele, și urcă în razele lui“. [2]

Flaubert interpretează în general, ca Diavolul din *La Tentation de Saint-Antoine*, într-un sens „panteist“, drept semn al unei armonii și al unei legături universale, această contemplare extatică, ce îmbracă fie forma unei extreme concentrări („Tot uitîndu-mă la o piatră, am simțit că intru în ea“), fie pe cea a unei expansiuni infinite („Și nu mai știam unde îi era sufletul, într-atît era de difuz, de universal, de răspîndit!“): „Nu sîntem făcuți din emanațiile Universului? Lumina care strălucește în ochiul meu a fost poate luată din centrul vreunei planete încă necunoscute“ [3]... Dar uneori i se întîmplă și să descopere, în manieră proustiană, urma unei amintiri pierdute: „Cel ce privește lucrurile cu oarecare atenție, știe că mai curînd *regăsești* decît găsești. Nenumăratele noțiuni pe care le aveai în tine în germen, cresc și se precizează, ca o amintire reînnoită“ [4]. Dar ce să spunem cînd această impresie de reminiscență se produce în fața unui spectacol absolut nou, care provoacă, precum în *Voyage en Corse*, „ca o amintire a unor lucruri pe care nu le văzusem?“ [5] Poate originea acestei amintiri trebuie atunci căutată nu în trecutul trăit, ci în acea surdă rezervă de ex-

---

[1] I, p. 215.
[2] I, p. 256—257.
[3] *Extraits*, Bollème, p. 121.
[4] *Correspondance*, Conard, vol. II, p. 149.
[5] *Oeuvres complètes*, II, p. 452.

Scanned with CamScanner

perienţe imposibil de situat pe care o constituie trecutul oniric. „Visăm înainte de a contempla, va spune Bachelard. Înainte de a fi un spectacol conştient, orice peisaj este o experienţă onirică. Nu privim cu pasiune estetică decît peisajele pe care le-am văzut întîi în vis“ [1]. Flaubert a cunoscut din plin această precedenţă a spectacolului real de către viziunea onirică, şi călătoria în Orient, de exemplu, nu a fost adesea pentru el decît o întoarcere în locurile pe care le visase îndelung în adolescenţă, ca eroul din *Novembre* sau cel din prima *L'Éducation sentimentale*. „Adesea, scrie el din Egipt mamei sale, e ca şi cum aş regăsi deodată vechi visuri uitate.“ [2] Dar multe alte locuri, asupra cărora această muncă preliminară a imaginaţiei nu operase în mod atît de conştient, par a fi căpătat de la bun început, în viziunea lui Flaubert, o profunzime şi o rezonanţă care sugerează un adevărat plan fundal de contemplare interioară: să observăm, de exemplu, intensitatea fantastică pe care o conferă priveliştii de la Quimperlé [3]. Întregul oraş apare parcă scufundat, văzut prin transparenţa *întinderii de apă* a celor două rîuri, *peste care se îndoaie laolaltă ierburi înalte şi subţiri*. Flaubert n-a uitat aceste detalii, ce se vor regăsi într-un fragment din *Madame Bovary* [4].

Abundenţa descrierilor nu răspunde deci la el, ca la Balzac de exemplu, numai unor necesităţi de ordin dramatic, ci mai întîi *pasiunii de a contempla*, [5] cum o numeşte el însuşi. Aflăm într-adevăr în opera lui cîteva tablouri descriptive, precum cel al oraşului Yonville de la începutul celei de a doua părţi din *Madame Bovary*, a cărui prezenţă este justificată prin nevoia de a da acţiunii şi sentimentelor un fel de cadru explicativ: trebuie să cunoşti decorul din Yonville pentru a înţelege ce va însemna aici viaţa Emmei. Dar cel mai adesea descrierea se dezvoltă pentru ea însăşi, în detrimentul acţiunii, pe care s-ar spune că mai curînd o suspendă şi o îndepărtează decît o clarifică. *Salammbô*, în întregime, este exemplul bine cunoscut al unei povestiri parcă strivită

---

[1] *L'Eau et les Rêves*, p. 6.
[2] *Correspondance*, Conard, vol. II, p. 147.
[3] *Oeuvres complètes*, II, p. 507.
[4] I, p. 606.
[5] *Extraits*, Bollème, p. 190.

Scanned with CamScanner

de proliferarea somptuoasă a propriului decor. Dar, deşi mai puţin masiv, acest efect de imobilizare este poate mai sensibil într-o operă ca *Madame Bovary*, unde tensiunea dramatică, totuşi foarte puternică, este neîncetat contrariată de întreruperi descriptive de o admirabilă gratuitate.

Maxime du Camp povesteşte [1] cum Louis Bouilhet (răspunzător de renunţarea la primul *Saint-Antoine*, în 1849) a obţinut de la Flaubert sacrificarea „multor fraze parazite" şi a „adaosurilor inutile care încetineau acţiunea" ; el citează exemplul jucăriei oferită de Charles copiilor Homais, a cărei descriere ar fi ocupat, conform relatării sale, nu mai puţin de zece pagini. În versiunea Pommier-Leleu abia dacă ocupă o pagină [2], şi nu vedem prea bine de ce suprimarea acestei părţi satirico-pitoreşti, pe care Thibaudet (fără să o cunoască) o asemăna cu descrierea caschetei lui Charles şi a tortului de nuntă de la ferma Bertaux, i-a adus lui Flaubert, după cum spune du Camp, un „nepreţuit serviciu". Este adevărat că nu posedăm poate decît o versiune redusă a acestui „adaos inutil", dar cum să nu regretăm acele zece pagini despre care vorbeşte du Camp, şi care ar fi fost necesare „pentru a ne face să înţelegem acea maşinărie complicată, ce înfăţişa, cred, curtea regelui Siamului" ? Docilitatea cu care Flaubert, deşi protestînd, accepta cenzura lui Bouilhet, ne apare cu totul ciudată, şi efectele acestei castrări sînt astăzi pentru noi cu neputinţă de evaluat în totalitate. Cel puţin compararea versiunilor romanului *Madame Bovary* ne îngăduie să ne imaginăm ce ar fi fost acest roman dacă Flaubert ar fi îndrăznit să se lase în voia tendinţelor sale profunde. Ar fi fastidios să inventariem toate momentele de extaz (în dublul sens de încîntare contemplativă şi de suspendare a mişcării narative) suprimate în redactarea definitivă şi pe care ni le-a restituit publicarea ciornelor, dar trebuie cel puţin să relevăm o pagină de care Flaubert însuşi, fapt destul de rar, se arătase mai întîi oarecum mulţumit. Şi pe bună dreptate. Este vorba de vizita la castelul de la Vaubyessard, în dimineaţa de după bal. Emma se plimbă în parc şi intră într-un pavilion cu o fereastră cu geamuri de mai multe cu-

[1] *Souvenirs littéraires*, cf. Flaubert, *Oeuvres complètes*, vol. I, p. 29.
[2] P. 458.

Scanned with CamScanner

lori. Ea priveşte cîmpul prin aceste geamuri : prin cel albastru, apoi prin cel galben, prin cel verde, prin cel roşu şi prin cel alb. Aceste peisaje ce-şi schimbă mereu culoarea îi dau succesiv emoţii variate, cufundînd-o în cele din urmă într-o visare profundă, din care va fi trezită brusc de trecerea unui stol de ciori. Charles, în acest timp, vizita culturile şi se informa în legătură cu venitul pe care-l aduceau [1]. Această ultimă notă reintegrează episodul în ansamblul romanului făcînd manifestă opoziţia dintre cele două caractere ; dar şi aici dezvoltarea depăşeşte funcţia sa diegetică şi se desfăşoară pentru sine, într-o fascinaţie imobilă la care Flaubert participă poate mai mult chiar decît eroina sa. „Ştii cum mi-am petrecut toată după-amiaza de alaltăieri ? Privind cîmpul prin geamuri colorate ; trebuia s-o fac pentru o pagină din *Bovary* a mea, care, cred, nu va fi dintre cele mai rele“ [2].

Aceste momente cînd povestirea pare că tace şi se solidifică sub ceea ce Sartre va numi *marea privire pietrificatoare a lucrurilor* sînt marcate, între altele, tocmai prin oprirea oricărei conversaţii, suspendarea oricărui cuvînt omenesc. Am remarcat acel „mergeau *fără să-şi vorbească*“ în textul din *Madame Bovary* citat la începutul acestui studiu. Chiar fiinţe uşuratice sau grosolane ca Léon, Rodolphe, Charles însuşi, consimt la aceste tăceri miraculoase. Iată o scenă între Emma şi Charles, înaintea căsătoriei lor : „Îşi luaseră rămas-bun, *nu-şi mai spuneau nimic*... Umbrela de mătase de culoarea guşei porumbelului, prin care treceau razele soarelui, îi lumina cu reflexe jucăuşe pielea albă a feţei. Sub umbrelă, ea surîdea căldurii molcome ; şi se auzeau picăturile de apă căzînd una cîte una pe mătasea întinsă“ [3]. Iată o altă scenă, cu Rodolphe, într-una din nopţile lor de dragoste, sub lumina lunii : „*Nu-şi vorbeau,* pierduţi cum erau în visarea ce-i cuprindea... se auzea din cînd în cînd o piersică coaptă căzînd singură de pe spalier“ [4]. Şi o a treia, la Rouen, cu Léon : „Auziră bătînd ora opt la orologiile din cartierul Beauvoisine, care este plin de pensioane, de bise-

[1] *Ibid.*, pp. 215—217.
[2] *Extraits* Bollème, p. 74.
[3] I, p. 580.
[4] I, p. 641.

Scanned with CamScanner

rici şi de mari palate părăsite. *Nu-şi mai vorbeau* ; dar simţeau, privindu-se, un zumzet în cap, ca şi cum ceva sonor ar fi izbucnit din pupilele lor fixe. Se luaseră de mînă, şi trecutul, viitorul, reminiscenţele şi visele, totul se amesteca în acel dulce extaz" [1]. Şi iată, în *L'Éducation sentimentale*, o scenă între Louise şi Frédéric : „Apoi, *se făcu tăcere*. Nu auzeau decît cum le scîrţîie nisipul sub picioare şi murmurul căderii de apă" [2]. Şi o alta, între Frédéric şi Rosanette : „Gravitatea pădurii punea stăpînire pe ei ; *şi astfel tăceau ore întregi*, în legănarea trăsurii, ca amorţiţi într-o beţie calmă" [3]. Sau : „Culcaţi pe pîntec în iarbă, stăteau unul în faţa celuilalt, privindu-se, cufundîndu-se fiecare în privirea celuilalt, însetaţi de ei înşişi, potolindu-şi într-una acea sete, apoi, cu pleoapele întredeschise, *nemaivorbind*" [4].

Sînt momente de două ori tăcute, pentru că personajele au încetat să mai vorbească spre a asculta lumea şi visul lor ; pentru că această întrerupere a dialogului şi a acţiunii suspendă vorbirea însăşi a romanului, absorbind-o, pentru un timp, într-un fel de întrebare fără glas. Proust preţuia mai presus de orice, în *L'Éducation sentimentale*, „schimbarea de viteză fără pregătire" cu care începe penultimul capitol : nu pentru procedeul în sine, ci pentru felul cum Flaubert, spre deosebire de Balzac, eliberează mijloacele narative de *caracterul lor activ sau documentar*, „le despovărează de parazitismul anecdotelor şi de zgura istoriei. El este primul care le transpune în muzică." [5] Putem astfel prefera oricărui alt lucru, în *Madame Bovary* ca şi în *L'Éducation sentimentale*, aceste momente muzicale cînd povestirea se pierde şi se uită pe sine în extazul unei contemplări infinite.

Caracterul extratemporal al unor astfel de întreruperi este frecvent subliniat de o bruscă trecere la prezent. Un exemplu este viziunea macabră pe care o are Frédéric acasă la Rosanette. Proust citează un altul : „Era o casă scundă, cu un singur etaj, cu o grădină plină de mari tufe de merişor şi cu două rînduri de castani urcînd pînă în vîrful co-

---

[1] I, p. 654.
[2] II, p. 99.
[3] II, p. 127.
[4] *Ibd.* (Sublinierile îmi aparţin.)
[5] *Chroniques*, pp. 205—206.

Scanned with CamScanner

linei de unde *descoperi* marea“ [1]. Prezentul este evident justificat aici, după cum arată Proust, de caracterul mai „durabil“, şi de asemenea mai universal, al spectacolului mării: trecerea la prezent este oarecum o consecinţă a trecerii la nedefinit, ca în acest alt fragment din *L'Éducation sentimentale*: „Străbăteau luminişuri monotone... (Stîncile) deveneau tot mai numeroase, umplînd întregul peisaj... precum ruinele desfigurate şi monstruoase ale vreunei cetăţi dispărute. Dar însăşi furia haosului lor *te face* mai curînd să visezi la vulcani, la potopuri, la marile cataclisme necunoscute“. [2] Vedem însă că aceste justificări gramaticale nu epuizează efectul unor astfel de schimbări de timp, care sînt de asemenea schimbări de registru. Un singur cuvînt e deajuns spre a ne proiecta din spaţiul „acţiunii“ (retragerea doamnei Arnoux în Bretania, plimbarea lui Frédéric şi a Rosanettei în pădure) în cel al fascinaţiei sau al reveriei. Să citäm, în sfîrşit, acest efect microscopic, dar care, privit mai îndeaproape, ne apare capabil, ca un grăunte de nisip aşezat unde trebuie, să oprească singur întreaga mişcare romanescă. Îl aflăm în capitolul I al celei de a treia părţi din *Madame Bovary*, în celebrul episod al trăsurii, ce constituie una din piesele de virtuozitate cel mai greu de apărat din întreaga literatură realistă. Trăsura, ocupată după cum se ştie, străbate oraşul în toate sensurile şi în mare goană. În mijlocul acestei „frenezii locomotorii“, Flaubert a plasat fraza următoare: „Şi, pe dată, pornind din nou în goană, trecu prin Saint-Sever, pe cheiul Curandiers, pe cheiul Meules, încă o dată peste pod, prin piaţa Champ-de-Mars şi prin spatele grădinilor spitalului, prin care bătrîni îmbrăcaţi în surtuc negru se *plimbă la soare, de-a lungul unei terase, acoperită pe deantregul cu iederă verde*. Urcă din nou pe bulevardul Bouvreuil etc.“ [3] Este evident că nici Emma şi nici Léon, în acea viteză şi în acea împrejurare, nu au răgazul să contemple o terasă acoperită cu iederă verde, şi de altfel storurile trăsurii sînt coborîte. Nefericitul lor birjar, obosit şi mort de sete, are cu totul alte griji. Astfel, din punctul de vedere al regulilor naraţiunii realiste, această descriere, oricît de scurtă, deşi şi aici

---

[1] II, p. 160. Citat de Proust, *Chroniques*, p. 199.
[2] II, p. 127.
[3] I, p. 657. (subliniat de mine.)

Scanned with CamScanner

prelungită la nesfîrşit prin folosirea verbului la prezent, este cum nu se poate mai puţin „conformă situaţiei", nefiind deloc justificată dramatic şi psihologic. Acest prim plan imobil în mijlocul unei curse nebuneşti vădeşte o mare neîndemînare. În realitate, o asemenea inadvertenţă nu poate să însemne decît că acea „îmbrăţişare" ambulatorie nu-l interesează prea mult pe Flaubert, şi că, deodată, trecînd prin grădinile spitalului, el se gîndeşte la altceva. Amintiri din copilărie îi vin în minte. Îi revede pe acei „bătrîni îmbrăcaţi în surtuc negru şi tremurînd din toate încheieturile în cîrjele lor, cum se încălzesc la soare, de-a lungul unei terase dărăpănate, construită pe vechile ziduri ale oraşului" [1], şi nu se poate împiedica să nu le consacre un rînd sau două. Restul poate să mai aştepte. În ceea ce ne priveşte — trebuie s-o spunem ? — această secundă de neatenţie răscumpără întreaga scenă, pentru că-l vedem aici pe autor cum uită curba povestirii sale şi cum o părăseşte *eschivîndu-se*.

Valéry îl vedea pe Flaubert (în *La Tentation de Saint-Antoine*) „îmbătat parcă de accesoriu, în detrimentul principalului" [2]. Dacă „principalul" într-un roman constă în acţiune, personaje, psihologie, moravuri, istorie, vedem uşor cît de bine poate fi aplicată această apreciere romanelor sale, şi cum gustul pentru detaliu, şi nu numai pentru detaliul util, semnificativ, ca la Balzac, ci şi pentru detaliul gratuit şi nesemnificativ, poate compromite în cazul lui eficacitatea povestirii. Roland Barthes observă cum cîteva descrieri nemotivate sînt de ajuns pentru a oblitera întreaga semnificaţie a unui roman ca *Les Gommes* : „Orice roman este un organism inteligibil de o infinită sensibilitate : cel mai mic punct opac, cea mai mică rezistenţă (mută) opusă dorinţei ce animă şi antrenează orice lectură, constituie o *uimire* ce se revarsă asupra totalităţii operei. Obiectele lui Robbe-Grillet intră într-adevăr în relaţie cu anecdota şi cu personajele pe care aceasta le reuneşte într-un fel de tăcere a semnificaţiei [3]." Deşi stilul descriptiv al lui Flaubert, atît de profund substanţial, plămădit din strălucitoare materialitate, este cum nu se poate mai deosebit de cel al lui Robbe-Grillet, aceste ob-

[1] Variantă dată de Pommier-Leleu, p. 499.
[2] *Oeuvres*, Pléiade, vol. I, p. 618.
[3] *Essais critiques*, p. 200.

Scanned with CamScanner

servații se pot aplica anumitor aspecte ale operei sale. Este cunoscută fraza finală din *Hérodiade* („Și cum era foarte grea, ei o purtau alternativ"), unde întreaga povestire a execuției sfîntului Ioan Botezătorul se izbește și se sfărîmă tocmai de acest adverb impenetrabil, clauzulă atît de accentuat neînsemnată încît ea singură încremenește tot sensul povestirii. Proust a surprins cît se poate de bine acest ritm atît de caracteristic al dicțiunii flaubertiene, împovărată mai curînd decît aerată de cezurile sale simetrice, această scandare monotonă care, într-una, lasă fraza să cadă, cu întreaga-i greutate, peste consistența opacă a vreunui detaliu inutil, arbitrar, imprevizibil: „Celții regretau trei pietre neșlefuite, sub un cer ploios, în fundul unui golf plin de mici insule" [1]; și el a știut în chip admirabil să o regăsească în cîteva fraze din pastișa sa, cele mai frumoase, poate, pe care le-au scris și unul, și celălalt, sau mai curînd, în această întîlnire extraordinară, unul *prin* celălalt: „Se vedeau împreună cu ea, la țară, pînă la capătul zilelor, într-o casă de lemn alb, pe malul trist al unui mare fluviu. Ar fi cunoscut strigătul pescărușului, căderea ceții, tremurul navelor, desfășurarea norilor, și ar fi stat ore în șir într-un fotoliu de răchită, sub un acoperămînt de pînză cu dungi albastre, între bile de metal, cu trupul ei pe genunchi, privind de pe terasă cum crește mareea și cum se izbesc între ele parîmele. Și pînă la urmă nu mai vedeau decît doi ciorchini de flori violete, coborînd pînă la apa repede pe care aproape o ating, în lumina crudă a unei după-amiezi fără de soare, de-a lungul unui perete roșiatic, dărăpănat..." [2]

Valéry nu putea să admită partea de *accesoriu*, deci de arbitrar, din fraza cu marchiza care ieși la ora cinci, din care cauză arta romancierului îi apărea „aproape de neconceput". Flaubert, în schimb, se cufundă (și împreună cu el și romanul său) în accesoriu. El uită de marchiză, de plimbarea și de iubirile ei, fascinat de vreo împrejurare materială: de o ușă care în spatele ei se închide cu zgomot și vibrează, *interminabil*. Și această vibrație care se interpune între o rețea de semne și un univers de sensuri, desface un limbaj și instaurează o tăcere.

---

[1] I, p. 763.
[2] *Pastiches et Mélanges*, p. 22.

Scanned with CamScanner

Această transcendenţă frustrată, această *evadare* a sensului în tremurul nedefinit al lucrurilor reprezintă scriitura lui Flaubert în ceea ce are ea mai specific, şi tocmai acesta este poate lucrul pe care el a trebuit să-l cîştige cu atîta greutate, învingînd verbozitatea facilă a primelor sale opere. *Corespondenţa* şi operele din tinereţe o dovedesc din plin : pe Flaubert îl înăbuşea mulţimea de lucruri pe care vroia să le spună : entuziasm, ranchiună, dragoste, ură, dispreţ, vise, amintiri... Dar, peste toate, a zămislit într-o bună zi acest proiect de *a nu spune nimic*, acest refuz al expresiei care inaugurează experienţa literară modernă. Jean Prévost vedea în stilul lui Flaubert „cea mai ciudată fîntînă pietrificatoare din literatura noastră" ; Malraux vorbeşte de „frumoasele sale romane paralizate" : aceste imagini traduc tocmai ceea ce constituie efectul cel mai frapant din scriitura şi din viziunea sa. „Cartea despre nimic", „cartea fără subiect", el nu a scris-o (şi nimeni nu o va scrie vreodată), dar a aruncat asupra tuturor acelor subiecte în care geniul său abunda, acea opacitate grea a limbajului împietrit, acel „trotuar rulant", cum spune Proust, de imperfecte şi de adverbe care singur putea să le *reducă la tăcere*. Dorinţa sa —a spus-o de nenumărate ori — era să moară pentru această lume pentru a intra în literatură. Dar limbajul însuşi nu devine literatură decît cu preţul propriei sale morţi, de vreme ce trebuie să-şi piardă sensul pentru a ajunge la tăcerea operei. Flaubert a fost, în mod evident, primul care a întreprins această răsturnare, această trimitere a discursului spre reversul său tăcut care este, pentru noi, astăzi, literatura însăşi — dar această tentativă a fost, în ceea ce-l priveşte, aproape întotdeauna inconştientă sau ruşinoasă. Conştiinţa sa literară nu era, şi nici nu putea fi, la nivelul operei şi experienţei sale. *Corespondenţa* este un document de neînlocuit, prin lumina pe care o aruncă asupra unuia dintre cazurile cele mai acute ale *pasiunii* de a scrie (în amîndouă sensurile cuvîntului pasiune), asupra literaturii trăită ca necesitate şi totodată ca imposibilitate, ca un fel de *vocaţie interzisă* : din acest punct de vedere nu poate fi comparată decît cu *Jurnalul* lui Kafka. Dar Flaubert nu ne dă aici o adevărată teorie a practicii sale, care rămîne pentru el, în ceea ce are ea mai îndrăzneţ, cu totul obscură. El însuşi con-

sidera *L'Éducation sentimentale* ratată estetic din lipsă de acţiune, de perspectivă, de construcţie. Nu vedea că această carte era prima care opera acea *dedramatizare*, am vrea aproape să spunem acea deromanizare a romanului [1] o dată cu care va începe întreaga literatură modernă, sau resimţea mai curînd ca un defect ceea ce pentru noi constituie calitatea ei majoră. De la *Madame Bovary* pînă la *Bouvard et Pécuchet*, Flaubert nu a încetat să scrie romane, *refuzînd* totodată — fără s-o ştie, [2] dar cu toată fiinţa lui — exigenţele discursului romanesc. Şi tocmai acest refuz este important pentru noi, precum şi urma involuntară, aproape imperceptibilă, de plictis, de indiferenţă, de neatenţie, de uitare, pe care o lasă asupra unei opere ce în aparenţă tinde spre o inutilă perfecţiune, şi care ne rămîne admirabil imperfectă, şi parcă absentă din sine.

---

[1] „Cu *L'Éducation sentimentale* urma să arate dinainte ceea ce nu va exista decît mult mai tîrziu, romanul neromanţat, trist, nehotărît, misterios ca viaţa însăşi, şi care se mulţumeşte cu deznodăminte cu atît mai teribile cu cît nu sînt material dramatice" (Banville, 17 mai 1880, reluat în *Critiques*, Fasquelle, 1917).

„Romanul său este frumos prin ceea ce nu seamănă cu literatura romanescă obişnuită, prin acele mari spaţii goale ; nu evenimentul, care se contractează sub pana lui Flaubert, ci ceea ce se află între evenimente, acele întinderi stagnante unde orice mişcare se imobilizează... Flaubert este marele romancier al inacţiunii, al plictisului, al nemişcării" (Jean Rousset, *Madame Bovary ou Le Livre sur rien, Forme et Signification*, p. 133).

[2] Iată ce îi scrie totuşi Louisei Colet, cu privire la scena balului din *Madame Bovary* : „Trebuie să fac o naraţiune ; dar povestirea este pentru mine ceva foarte plicticos" *(Extraits* Bollème, p. 72). Un aspect capital al modernităţii literare apare odată cu acest dezgust pentru povestire. Flaubert este primul care contestă în chip profund, deşi obscur, *funcţia narativă*, pînă atunci esenţială pentru roman. Zdruncinare aproape imperceptibilă, dar decisivă.

Scanned with CamScanner

LITERATURA CA ATARE

CITIM în *Tel Quel*: „Literatura este plină de oameni care de fapt nu știu ce să spună, dar resimt cu putere nevoia de a scrie.“ [1]

Frază de un adevăr destul de dur, dar nu exclusiv negativă, căci *nevoia de a scrie fără să știi ce* este înțeleasă aici ca fiind ceea ce este: o forță. O forță vidă, dar care, paradoxal, contribuie, și poate este suficientă pentru *a umple* literatura. Iar Valéry va spune despre unele dintre cele mai frumoase versuri că ele acționează asupra noastră fără să ne învețe mare lucru, sau că ele ne învață poate că nu au „a ne învăța nimic“ [2]. Astfel este Literatura, *redusă la esențialul principiului său activ*.

Această nevoie de a scrie nu există la Valéry. A scrie nu îi inspiră decît un sentiment, de nenumărate ori exprimat de el, și care îi ține parcă loc de incitare și de recompensă: plictisul. Sentiment adînc, profund legat de exercițiul și de adevărul literaturii, deși un tabu al bunei cuviințe ne interzice de obicei să recunoaștem acest lucru. Valéry a avut forța (căci și aceasta este o forță) de a-l simți mai intens decît oricine altul, și de a face din el parcă punctul de plecare al reflecției sale asupra Literaturii. Acest *la ce bun*, această silă de a scrie care îl cuprinde pe Rimbaud după ce și-a scris opera, intervine la Valéry spre a spune astfel înaintea operei, și nu va înceta să-l însoțească și într-un anumit sens să-l inspire. Dacă orice operă modernă este într-o oarecare măsură obsedată de posibilitatea propriei ei tăceri, Valéry a fost, și rămîne poate, singurul scriitor care nu a trăit această posibilitate ca o amenințare, ca o tentație proiectată în viitor, ci ca o experiență anterioară, preliminară, poate chiar propice. Cu excepția volumelor *Vers anciens*, *Introduction à Léonard de Vinci* și *Monsieur Teste*, cea mai

---

[1] *Oeuvres*, Pléiade, vol. II, p. 575.
[2] I, p. 1334.

Scanned with CamScanner

mare parte a operei sale urmează, ca o derogare perpetuă, unei foarte serioase şi definitive hotărîri de *a nu mai scrie*. Este literalmente un *post-scriptum*, un lung codicil, pe de-a-ntregul construit pe sentimentul desăvîrşitei sale inutilităţi, şi chiar al totalei sale inexistenţe ca altceva decît un pur exerciţiu. Valéry suspecta multe pagini de literatură de a nu avea decît semnificaţia : „Sînt o pagină de literatură" ; întîlnim adeseori la el, implicită dar insistentă, această afirmaţie contrarie : „Nu mai am nimic comun cu literatura : iată încă o dovadă a acestui fapt".

Destinul său literar a fost deci această experienţă destul de rară, şi poate bogată în aparenta ei sterilitate : să trăieşti în literatură ca pe un pămînt străin, să sălăşluieşti în scriitură ca şi cum te-ai afla în vizită sau în exil, şi să o contempli cu o privire lăuntrică şi totodată distantă. Este uşor să preamăreşti literatura şi încă şi mai uşor să o huleşti ; fiecare dintre aceste atitudini comportă o parte de adevăr. Adevărul ce se află în acel loc strîmt şi dificil unde ele se articulează, este resimţit de Valéry ca fiind tocmai spaţiul său propriu, chiar dacă îşi va organiza un confort, şi chiar o carieră, în această dificultate, precum alţii în revoltă sau în disperare.

„Nu este vorba să hulim literatura — scrie Blanchot — ci să încercăm să o înţelegem, şi să vedem de ce nu o înţelegem decît depreciind-o." [1] Această depreciere sau *devalorizare* salutară a fost una dintre ideile constante ale lui Valéry, şi e aproape cu neputinţă să apreciem cît de mult datorează acestui efort reductor conştiinţa şi practica modernă a literaturii.

Ceea ce îl dezgustă în literatură este, după cum a explicat adesea, sentimentul *arbitrariului* : „Ceea ce pot schimba uşor mă jigneşte cînd e vorba de mine, şi mă plictiseşte la alţii. De unde rezultă şi nenumărate consecinţe antiliterare, şi antiistorice". [2] Sau : „În ceea ce priveşte povestirile şi istoria, mi se întîmplă să mă las prins de ele şi să le admir, ca excitante, ca îndeletniciri agreabile şi ca opere de artă ; dar dacă pretind a exprima «adevărul», şi vor să fie luate

[1] *La Part du feu*, p. 306.
[2] II, p. 1502.

în serios, pe dată se manifestă arbitrariul şi convenţiile inconştiente ; şi mă cuprinde mania perversă a substituţiilor posibile". [1] Tocmai această manie, fără îndoială, pe care el o califică drept *practică detestabilă*, şi despre care spune că *distruge plăcerea*, îl face să nu poată concepe arta povestirii şi genul romanesc. Un enunţ ca „Marchiza ieşi la ora cinci" îi apare *pe dată* ca fiind o reunire întîmplătoare de unităţi în întregime substituibile : *Marchiza* (*sau orice alt subiect*) *ieşi* (*sau orice alt verb*) *la ora cinci* (*sau orice alt complement*). Naratorul nu poate opri acest vîrtej de soluţii posibile decît printr-o decizie arbitrară, adică printr-o convenţie. Dar această convenţie este inconştientă sau cel puţin nemărturisită : întreaga impostură literară se află în această disimulare. Şi Valéry visează la o carte care, în mod exemplar, ar denunţa convenţia expunînd la fiecare articulare lista virtualităţilor sacrificate. „Poate că ar fi interesant să se creeze *odată* o operă care să arate la fiecare dintre *nodurile* sale diversitatea ce i se poate înfăţişa cu acest prilej spiritului, şi din care el *alege* suita unică ce va fi dată în text. Ar însemna să se substituie iluziei unei determinări unice şi imitative a realului, iluzia *posibilului-de-fiecare-clipă*, care mi se pare mai adevărată. Mi s-a întîmplat să public texte diferite ale aceloraşi poeme : unele au fost chiar contradictorii, şi am fost criticat din această pricină. Dar nimeni nu mi-a spus de ce ar fi trebuit să mă abţin de la aceste variaţii." Nu este poate exagerat să descoperim aici programul unei anumite literaturi moderne. Ceea ce Valéry rezerva poemului a fost de atunci aplicat povestirii, şi, într-un anume sens, ce altceva este un roman ca *Le Voyeur* sau ca *Le Parc* decît o suită de variaţii uneori contradictorii, construite pe un mic număr de celule narative care le servesc drept temă, o povestire arătînd la fiecare dintre nodurile sale o diversitate de posibilităţi, dintre care nu mai alege ? Totul se petrece ca şi cum literatura modernă ar fi căpătat definitiv conştiinţa — în mare parte datorită lui Valéry — arbitrariului „ruşinos" pe care acesta îl descoperă în romanul tradiţional, hotărînd să şi-l asume în întregime, pînă la a face uneori din el obiectul unic al discursului ei.

---

[1] I, p. 1467.

Scanned with CamScanner

Prin această hotărîre ea răspunde destul de bine, se pare, ideii pozitive pe care Valéry şi-o făcea despre literatură. Căci dacă nimic nu-l supără mai mult decît o convenţie inconştientă, nimic nu-l satisface pe de altă parte mai mult decît o decizie explicită. În aceasta constă pentru el tot meritul versificaţiei : „Rima realizează acest mare succes de a-i mînia pe oamenii simpli, care cred cu naivitate că există sub soare lucruri mai importante decît o convenţie". [1] Ca şi întregul merit al clasicismului : „După cum ne arată ştiinţele, nu putem crea o operă raţională şi construi în funcţie de o ordine decît prin mijlocirea unui ansamblu de *convenţii.* Arta clasică poate fi recunoscută după existenţa, claritatea, absolutismul convenţiilor sale." [2]

Ne uimeşte uneori faptul că Valéry l-a socotit pe Pascal *vinovat* de acea intervenţie voluntară a stilului, de acea preocupare pentru *efect*, deşi tot pentru el măreţia lui Edgar Poe constă în analiza şi aplicarea ei sistematică ; dar *Les Pensées* omit să se recunoască sau să mărturisească a fi o operă literară, voindu-se a fi o căutare sinceră şi dureroasă a adevărului, în timp ce opera lui Poe se autodesemnează în primul rînd ca operă literară. Văd prea mult mîna lui Pascal, tocmai pentru că ea se ascunde. Cea a lui Poe se arată, şi nu o mai văd. „Literatura", în sensul rău al cuvîntului, apare la cel ce o ignoră sau o camuflează : ea dispare la cel care o afişează. Pascal este condamnat pentru că s-a folosit de artificii fără să spună, Poe este lăudat pentru că le-a demontat şi le-a expus în plină lumină.

Meritul exemplar al matematicii, „care nu este în fond decît un discurs cu reguli exacte" [3], este acela de a fi ştiut să instituie *a priori* sistemul postulatelor, axiomelor şi definiţiilor sale. Iar utilitatea ei provine din faptul de a se fi acceptat la început ca joc gratuit, pe deplin conştientă de raporturile pe care le stabileşte între arbitrar şi necesar. Fizicianul, chimistul fac operă ştiinţifică exact în măsura în care se recunosc drept creatori. Filosoful şi istoricul sînt „creatori care se ignoră, şi care cred că nu fac decît să substituie o idee mai exactă sau mai completă asupra realului

[1] II, p. 551.
[2] I, p. 605.
[3] I, p. 1258.

Scanned with CamScanner

unei idei grosolane sau superficiale *cînd, dimpotrivă, ei inventează*".[1]

Procesul făcut Istoriei constă esenţialmente într-o critică a acestei iluzii. Istoria, Filosofia, „sînt genuri literare ce se ruşinează de aceasta. E tot ce le reproşez. Planul meu de acţiune constă în încercarea de a pune în evidenţă *toate convenţiile* implicite pe care ideea de Istorie le cere şi le introduce în gîndirea celor pe care ea îi interesează."[2] Lucien Febvre putea să-i reproşeze lui Valéry lecturile sale insuficiente din domeniul istoriei şi că nu cunoscuse nimic din Pirenne, Jullian, Marc Bloch. Dar nu faptul de a fi atacat cu atîta asprime istoria „istorizantă", pozitivismul acesteia cu a sa naivă religie a Faptului, deoarece această critică coincidea aproape cuvînt cu cuvînt cu propria-i critică. Am putea destul de bine să definim acea „altă istorie" pe care o cerea şi o fonda şcoala *Analelor*, ca fiind cea care scăpa de reproşurile lui Valéry, tocmai pentru că le văzuse temeiul şi trăsese învăţăminte din ele. Dar oare lucrurile nu se petrec la fel şi în literatură ? În amîndouă cazurile, rolul lui Valéry va fi fost acela de a cere şi, într-o oarecare măsură, de a institui un fel de *axiomatică*. Literatura — ca orice altă activitate a spiritului — se bazează pe convenţii pe care, cu cîteva excepţii, le ignoră. Nu rămîne decît ca ele *să fie scoase în evidenţă*.

În faţa acestui proiect al unei teorii generale a literaturii, Valéry vede ridicîndu-se două obstacole : două iluzii, de altfel gemene, în care se rezumă şi se cristalizează toate *idolatriile* literare, şi cărora secolul al XIX-lea le-a dat forţa redutabilă a unei false naturi. Prima este ceea ce el numeşte *iluzia realistă*. Această greşeală, pe care el o regăseşte la Flaubert în *Madame Bovary* şi în *Salammbô*, şi căreia îi arată în general urmările în operele naturalismului, constă în a crede că literatura poate reproduce realul, şi se poate constitui pe „documente istorice" sau pe „observarea brută a prezentului."[3] Acest realism se bazează pe o înţelegere greşită a condiţiilor observaţiei ştiinţifice însăşi. Fizicianul

---

[1] I, p. 1246.
[2] II, p. 1548.
[3] I, p. 613.

Scanned with CamScanner

ştie că „adevărul în stare brută este mai fals decît falsul“ [1], şi cunoaşterea constă în „a schimba lucrurile în numere şi numerele în legi.“ [2] Scriitorul realist refuză această abstracţie, dar, vrînd să redea în opera sa o realitate brută fără să renunţe la acea preocupare pentru stil prin care el îşi satisface „ambiţia esenţială a scriitorului“ care este „în mod necesar aceea de a fi diferit“, transpune această realitate comună „în sistemul studiat al unui limbaj rar, ritmat, cîntărit cuvînt cu cuvînt şi care vădeşte acel respect faţă de sine însuşi şi acea grijă de a fi remarcat“ : *stilul artistic*. Astfel, realismul ajunge „să dea impresia artificiului celui mai deliberat“. Acest eşec al naturalismului nu este, pentru Valéry, un accident istoric sau efectul unei absenţe deosebite a talentului : este rezultatul inevitabil al unei necunoaşteri a raporturilor dintre artă şi realitate. „Singurul real, în artă, este arta“. Tocmai pentru că s-a vrut în întregime scutit de convenţii, imagine transparentă a vieţii, naturalismul a devenit scriitura cea mai falsă şi cea mai opacă. El manifestă prin decăderea sa acea imposibilitate a „adevărului în Litere“, idee de care simbolismul a avut meritul să ţină seamă, şi de care orice reflecţie asupra Literaturii trebuie mai întîi să se pătrundă.

Al doilea obstacol este o altă iluzie, atît de preţioasă secolului al XIX-lea romantic şi psihologist : cea care vrea ca o operă să exprime, precum un efect cauza, personalitatea autorului său. Disprețul bine cunoscut al lui Valéry pentru biografie — şi pentru istoria literară înţeleasă ca o acumulare de documente biografice — are la bază ideea simplă că „orice operă este opera a mult mai multor lucruri decît a unui *autor*.“ [3] „Adevăratul făuritor al unei opere frumoase... nu este, de fapt, cineva anume.“ [4] Nu pentru că scriitorul este propriu-zis absent din opera sa ; dar opera nu există ca atare decît în măsura în care ea se eliberează de această prezenţă, şi autorul nu devine autor decît atunci cînd încetează de a mai fi om pentru a deveni acea *maşină* literară, acel instrument de operaţii şi de transformări, singu-

[1] I, p. 1203.
[2] I, p. 613.
[3] II, p. 629.
[4] I, p. 483.

Scanned with CamScanner

rul care-l interesează pe Valéry. „Nu trebuie niciodată să ajungi de la operă la un om, ci de la operă la o mască, şi de la mască la o maşină“ [1]. Adevăratele condiţii ale muncii literare ţin de un sistem de forţe şi de constrîngeri, spiritul creator nefiind decît locul lor de întîlnire, sumă cu totul întîmplătoare şi cu o influenţă neglijabilă, sau accesorie. Adevăratul lor cîmp de acţiune este *realul discursului,* adică nu conţinutul, ci „numai cuvintele şi formele“. [2] Iată de ce biografii şi istoricii se înşeală atunci cînd cred că explică o operă prin raporturile ei cu autorul şi cu realitatea pe care el a vrut să o „traducă“. Aceste consideraţiuni nu ar trebui să intervină decît după ce se vor fi definit cu precizie modurile de existenţă şi condiţiile de funcţionare ale obiectului literar, elucidîndu-se întrebările, impersonale şi transistorice, pe care literatura le pune în ordinea sa specifică, ca „extindere şi aplicare a anumitor proprietăţi ale limbajului“ [3]. Dar aceste întrebări — cărora Valéry îşi propune să le consacre cursul său de Poetică de la Collège de France — el le găseşte în faţa lui aproape intacte.

Aproape, doar : mai întîi pentru că eforturile *vechii retorici* — şi, după ea, cele ale lingvisticii pe cale de a se naşte [4] — nu-i sînt necunoscute, şi pentru că el arată limpede filiaţia, sau analogia, dintre acest demers şi demersul său :

---

[1] II, p. 581.

[2] I, p. 1456.

[3] I, p. 1440. Această atenţie acordată trăsăturilor specifice care definesc literatura *ca atare,* sau „literaritatea“ literaturii, este unul dintre aspectele prin care Valéry se apropie de Formaliştii ruşi. Astfel, Jakobson şi Tînianov amintesc că fiecare *serie* culturală „comportă un fascicol complex de legi structurale care îi este propriu. Este cu neputinţă să se stabilească o corelaţie riguroasă între seria literară şi celelalte serii fără să se fi studiat în prealabil aceste legi“. *(Théorie de la littérature,* p. 138). Analiza *morfologică* (după cum spune Propp), sau structurală, trebuie să *preceadă* orice cercetare genetică. Este tocmai condiţia prealabilă fixată de Valéry, pentru care Poetica dă Istoriei literare „o introducere, un sens şi un scop“ (I, p. 1443).

[4] Ştim, printre altele, că el a recenzat în *Mercure de France* din ianuarie 1898 *La Sémantique* de Bréal, unde întîlneşte limbajul „propus ca dificultate ; privat de obişnuinţa în care se ascunde ; forţat să vorbească despre el însuşi, să se numească ; înzestrat în acest scop cu noi semne“ şi care îl face să dorească o generalizare a studiilor semantice „asupra tuturor sistemelor simbolice, în ansamblu“ (II, p. 1453).

Scanned with CamScanner

Poetica nu va fi, într-un sens, decît o nouă Retorică ; apoi, pentru că el își recunoaște în persoana lui Edgar Poe un precursor (și chiar mai mult) pe această cale. Autorul cărții *Poetic Principle* este primul care a întrevăzut această axiomatică a literaturii, a cărei constituire ar fi sarcina cea mai urgentă a reflecției critice. „Pînă la Edgar Poe, niciodată problema literaturii nu fusese examinată în premisele ei, redusă la o problemă de psihologie [1], abordată printr-o analiză în care logica și mecanica efectelor erau folosite în mod deliberat. Pentru prima dată raporturile dintre operă și cititor erau elucidate și date ca fundamentele pozitive ale artei." [2] Valoarea incomparabilă a acestei analize constă în gradul ei foarte înalt de generalitate : Poe a știut să pună în evidență legi și principii care „se adaptează în egală măsură atît operelor menite să acționeze în chip puternic și brutal asupra sensibilității, să cîștige publicul amator de emoții tari sau de aventuri ciudate, cît și genurilor cele mai rafinate și organizării delicate a creațiilor poetului". Consecința cea mai prețioasă a unui scop atît de vast (de vreme ce el înglobează în același timp ceea ce Valéry va numi *„opere ce sînt parcă create de publicul lor,* răspunzînd așteptărilor acestuia și fiind astfel aproape determinate de cunoașterea acestor așteptări, și opere care, dimpotrivă, *tind să-și creeze publicul*" [3] : ceea ce am numi astăzi opere de masă și opere de avangardă) este fecunditatea sa : „Specificul a ceea ce este într-adevăr general este fecunditatea". A descoperi legile cele mai universale ale *efectului* literar înseamnă efectiv a domina în același timp literatura reală, scrisă, dar și toate literaturile posibile încă nerealizate : „domenii neexplorate, drumuri de deschis, pămînturi de exploatat, cetăți de construit, relații de stabilit, procedee de extins". De unde și prodigioasa inventivitate a lui Poe, care

---

[1] Este vorba aici, în opoziție cu premisele criticii „biografice", și după cum se arată în continuarea textului, mai curînd de o psihologie a cititorului decît de o psihologie a autorului, de o psihologie a *efectului*, și nu a cauzei.

[2] I, p. 606.

[3] I, p. 1442. Dubla predilecție pentru (și apropierea dintre) literatura populară și literatura de avangardă, ca forme în care „procedeul" se găsește (deși din motive contrarii) în stare mai „nudă", este o altă trăsătură caracteristică a formalismului rus unde influența directă a lui Poe este dealtfel evidentă.

Scanned with CamScanner

a inaugurat mai multe genuri moderne, ca povestirea ştiinţifică sau romanul poliţist : după ce a stabilit o dată pentru totdeauna tabloul general al formelor imaginaţiei literare, precum Mendeleev îl va stabili pe cel al elementelor chimice, nu-i mai rămîne decît să umple el însuşi, prin transformări, căsuţele lăsate goale de hazardul istoriei.

Această descriere întrucîtva fantastică a rolului lui Edgar Poe ilustrează admirabil ideea pe care Valéry şi-o face despre invenţia literară. Creaţia personală, în înţelesul propriu, nu există, în primul rînd pentru că exerciţiul literar se reduce la un vast joc *combinatoriu* în interiorul unui sistem preexistent care nu este altul decît limbajul : „Dealtfel, privind lucrurile de la oarecare înălţime, nu putem oare să considerăm Limbajul însuşi drept capodopera capodoperelor literare, de vreme ce întreaga creaţie de acest ordin se reduce la o combinare a forţelor unui vocabular dat, conform unor forme instituite o dată pentru totdeauna ?“ [1] Apoi, pentru că „orice fantezie pură... îşi găseşte calea în dispoziţiile ascunse ale diferitelor sensibilităţi care ne compun. Nu inventăm decît ceea ce se inventează şi vrea să fie inventat“ [2]. O creaţie nouă nu este de obicei decît întîlnirea întîmplătoare cu o căsuţă liberă (dacă rămîne vreuna) în tabloul formelor şi, prin urmare, dorinţa constantă de a inova prin demarcare faţă de predecesori, acest avangardism, acest *reflex de contra-imitaţie* [3] în care Valéry vede una dintre slăbiciunile modernităţii literare, se bazează pe o iluzie naivă. Ceea ce pare nou nu este, de cele mai multe ori, decît o întoarcere la o formă părăsită de multă vreme, la limită părăsită din totdeauna, dar a cărei virtualitate, cel puţin, este înscrisă în sistemul atemporal al limbajului. Altfel spus, succesiunea formelor nu este o istorie (cumulativă şi progresivă), ci pur şi simplu o serie de modificări întîmplătoare, o rotaţie asemănătoare celei a Modei : „Totul revine, ca fustele şi pălăriile“ [4]. Această recurenţă nu depinde de o dispunere ciclică a Timpului, ci numai de numărul limitat al posibilităţilor de exprimare : „Combinaţiile nu sînt în număr infinit ; şi dacă ne-am amuza făcînd istoria

[1] I, p. 1441.
[2] I, p. 614.
[3] I, p. 1487.
[4] II, p. 560.

Scanned with CamScanner

surprizelor imaginate de un secol încoace... am alcătui cu destulă uşurinţă tabloul acestor devieri, absolute sau relative, unde ar apare unele distribuiri ciudat de simetrice ale mijloacelor de a fi original". [1] Această apreciere nu este, dealtfel, deloc pejorativă, căci pentru Valéry, ca şi pentru Borges, adevăratul creator nu este cel care inventează, ci cel care descoperă (adică inventează ceea ce *vrea să fie inventat*), iar criteriul de valoare al unei creaţii nu constă în noutatea ei, ci dimpotrivă, în vechimea ei profundă: „Ceea ce este mai bun în *nou* este ceea ce răspunde unei dorinţe *vechi*". [2] Adevărata surpriză, *surpriza infinită* care este obiectul artei nu se naşte dintr-o întîlnire cu neprevăzutul; ea ţine de „o dispoziţie ce renaşte într-una, şi împotriva căreia întreaga aşteptare a lumii nu poate prevala". [3]

Întîlnim deci la Valéry o *idee* despre literatură care este, şi ea, foarte modernă şi totodată foarte veche, şi care îl apropie nu numai de formalismul contemporan (de cel al Noii Critici americane şi, mai mult chiar, după cum am văzut, de cel al şcolii ruse din anii '20, a cărei deviză ar putea fi această frază din *Tel Quel*: „Operele frumoase sînt fiicele formei lor *care se naşte înaintea lor*" [4], sau altă frază, din *Variété*: „Ceea ce ei numesc fond nu este decît o formă impură" [5]), ci şi de cercetările actuale ale structuralismului. Se ştie că el însuşi a arătat, şi nu fără ironie, poziţia sa structuralistă scriind: „A fost un timp cînd vedeam. Vedeam sau voiam să văd figurile de relaţii dintre lucruri, şi nu lucrurile [6]. *Lucrurile* mă făceau să zîmbesc de milă. Cei care se opreau la ele nu-mi apăreau decît ca nişte idolatri. Eu *ştiam* că esen-

---

[1] I, p. 1488.
[2] II, p. 561.
[3] II, p. 560.
[4] II, p. 477.
[5] I, p. 657. Cf. Şklovski, *Călătoria sentimentală*: „Formalismul consideră aşa-zisul conţinut ca unul dintre aspectele formei". Mai exact, formaliştii fac distincţia între *fabulă*, care este materialul brut al povestirii (*substanţă a conţinutului*, în vocabularul lui Hjelmslev), şi *subiect*, sau *intrigă*, care este utilizarea fabulei (*formă a conţinutului*): pe acesta Şklovski îl anexează „formei", întrucîtva, tot astfel cum lingvistica modernă separă *semificatul* de *referent* pentru a-l menţine în categoria limbii.
[6] Braque, citat de Jakobson (*Selected Writings*, I, p. 631): „Nu cred în lucruri, ci în relaţiile dintre lucruri". Este însuşi crezul structuralist.

Scanned with CamScanner

țialul este *figură*“ [1]. I se reproșa, ca și astăzi lui Lévi-Strauss în antropologie, că vrea să matematizeze literatura [2], și nu putem să nu vedem o anume analogie între metoda pe care i-o atribuie lui Edgar Poe și cea din *Structures élémentaires de la parenté*. El propune să fie numită — în mod ipotetic — *poezie pură* o operă — limită, *„în care transformarea gîndurilor unele în altele ar apărea mai importantă decît orice gînd*, în care jocul figurilor ar conține realitatea subiectului“ [3] (ceea ce poate fi de asemeni considerat ca o anticipație — în 1927 — a unor tendințe ale literaturii actuale), și mărturisește că „Literatura nu (îl) interesează *în chip profund* decît în măsura în care ea obligă spiritul să se exerseze în domeniul anumitor transformări, acelea în care proprietățile stimulatoare ale limbajului joacă un rol capital“. [4] Cercetările moderne referitoare la figurile de transformare ce acționează în mit, în basmul popular, în formele generale ale povestirii se situează în mod evident pe linia programului lui Valéry. Această mare Istorie anonimă a Literaturii, această „Istorie a spiritului în calitate de producător sau de consumator al literaturii“, pe care el o prevedea deschizîndu-și cursul de Poetică, această istorie urmează să fie făcută, și puține îndatoriri, în acest domeniu, par să răspundă mai bine nevoilor și mijloacelor actuale ale inteligenței noastre critice. În cercetare, ca și în creație, a venit poate momentul explorării, dorită de Valéry, „a întregului domeniu al sensibilității care este guvernat de limbaj. Această explorare, adăuga el, poate fi făcută pe dibuite. Și de obicei este practicată astfel. Dar nu este cu neputință ca ea să fie cîndva practicată sistematic“. [5]

---

[1] II, p. 1532.

[2] „El reduce totul la matematică. Ar vrea să facă un tabel de logaritmi pentru scriitori“ (Jules Renard).

[3] I, p. 1463.

[4] I, p. 1500.

[5] I, p. 1458.

Scanned with CamScanner

RAȚIUNEA CRITICII PURE

AȘ VREA să arăt în linii mari cîteva din caracteristicile a ceea ce ar putea fi o critică într-adevăr *actuală*, adică ale unei critici care ar răspunde pe cît de exact posibil necesităților și resurselor înțelegerii și folosirii de către noi a literaturii, aici și acum [1]. Dar pentru a confirma că actualul nu este în mod necesar doar noul, și fiindcă nu am fi (în oricît de mică măsură) critici fără obișnuința și gustul de a vorbi prefăcîndu-ne că-i lăsăm să vorbească pe ceilalți (dacă nu cumva e tocmai dimpotrivă), vom porni în această scurtă expunere de la cîteva rînduri scrise între 1925 și 1930 de un mare critic al acestei epoci, care ar putea figura și el, în felul său, dar din numeroase motive, printre acei *mari predecesori* de care a vorbit Georges Poulet. Este vorba de Albert Thibaudet, și este de la sine înțeles că alegerea acestei referințe nu este pe de-a-ntregul lipsită aici de intenții eristice, dacă ne gîndim la antiteza exemplară care unește tipul de inteligență critică întruchipat de Thibaudet și cel pe care îl reprezenta în aceeași epocă un Charles du Bos — fără să uităm totuși opoziția mult mai profundă care putea să-i separe pe amîndoi de tipul de ininteligență critică întruchipat atunci de Julien Benda.

Într-o cronică publicată de Thibaudet în N.R.F. din 1 aprilie 1936 și reluată după moartea sa în *Réflexions sur la critique*, aflăm pasajul următor :

„Zilele trecute, în *Europe nouvelle*, domnul Gabriel Marcel arăta că una din principalele calități ale unui critic demn de acest nume este *atenția acordată unicului*, adică «atenția acordată modului în care romancierul de care se ocupă a îndurat viața și a simțit-o trecînd». Îl lăuda pe domnul Charles du Bos că a știut să pună această problemă în termeni preciși... Regreta că un alt critic, considerat a fi bergsonian, nu a profitat suficient sau mai bine zis a profitat din ce în ce mai puțin de lecția oferită de bergsonism în această privință, și imputa această slăbiciune, această scădere de temperatură unui

[1] Comunicare la decada de la Cerisy-la-Salle despre *Les Chemins actuels de la critique*, septembrie 1966.

Scanned with CamScanner

exces de spirit clasificator. La urma urmelor lucrul este posibil. Dar dacă nu există critică literară demnă de acest nume care să nu acorde atenţie unicului, lipsită adică de simţul individualităţilor şi al diferenţelor, este oare sigur că există una înafara unui anumit simţ social al Republicii Literelor, adică înafara unui sentiment al asemănărilor, al afinităţilor, care este silit să se exprime din cînd în cînd prin clasificări ?“ [1]

Să notăm mai întîi că Thibaudet recunoaşte fără dificultate propriul său „exces de spirit clasificator“, şi să raportăm apoi această mărturisire la o frază a lui Jules Lemaître despre Brunetière, pe care Thibaudet o cita într-o altă cronică din 1922, şi care i s-ar putea aplica la fel de bine lui însuşi, cu o singură rezervă :

„Domnul Brunetière este incapabil, se pare, să considere o operă, oricare ar fi ea, mare sau mică, altfel decît în raporturile ei cu alte opere, a căror relaţie cu alte grupuri, de-a lungul timpului şi al spaţiului, îi apare de îndată, şi aşa mai departe... *În timp ce citeşte o carte, el se gîndeşte, parcă, la toate cărţile care au fost scrise de la începutul lumii.* Clasifică tot ce atinge, şi pentru eternitate“ [2].

Rezerva s-ar referi evident la această ultimă parte a frazei, căci Thibaudet nu era, spre deosebire de Brunetière, dintre cei ce cred că lucrează pentru eternitate, sau că eternitatea lucrează pentru el. El ar fi adoptat fără îndoială mai curînd acea deviză a domnului Teste — *Transit classificando* — care, la urma urmei şi în funcţie de felul cum se pune accentul, pe verbul principal sau pe gerundiv, semnifică în acelaşi timp „El (şi)-a trecut (viaţa) clasificînd“ dar şi „A clasificat trecînd“. Şi, dincolo de orice joc de cuvinte, există în ideea că o clasificare poate avea şi o altă valoare decît una eternă, că o clasificare poate să treacă odată cu timpul, să aparţină timpului care trece şi să-i poarte amprenta, idee cu siguranţă străină lui Brunetière dar nu şi lui Thibaudet, ceva care ne interesează astăzi, în literatură şi în alte domenii. Istoria, de asemenea, *transit classificando*. Dar să nu ne îndepărtăm prea mult de textele pe care ni le-am ales, şi să ne lăsăm mai degrabă conduşi de referinţa la Valéry către o altă pagină din *Réflexions sur la critique*, care datează

---

[1] *Réflexions sur la critique*, p. 244.
[2] *Ibid.*, p. 136. Subliniat de noi.

Scanned with CamScanner

din iunie 1927. Regăsim aici acea lipsă de atenție acordată unicului, pe care Gabriel Marcel i-o reproșa lui Thibaudet, atribuită de această dată, și mai legitim încă, celui care îl punea pe eroul său să spună : „Spiritul nu trebuie să se ocupe de persoane. *De personis non curandum*". Iată textul lui Thibaudet :

„Mă gîndesc că o critică filosofică ar întineri înțelegerea noastră în materie de literatură, făcîndu-ne să vedem lumi acolo unde critica clasică vedea artizani ce muncesc precum demiurgul din *Timeu* după modele eterne ale genurilor, și unde critica secolului XIX-lea a văzut oameni ce trăiesc în societate. Posedăm de altfel un eșantion non aproximativ, ci, în mod paradoxal, integral, al acestei critici. Este acea *Introduction à la méthode de Léonard* a lui Valéry. Din Leonardo, Valéry a înlăturat în mod deliberat tot ceea ce era Leonardo omul pentru a nu reține decît ceea ce făcea din Leonardo o lume. Influența lui Valéry asupra poeților este destul de vizibilă. Întrevăd chiar o influență a lui *Monsieur Teste* asupra romancierilor. O influență a lui *Léonard* asupra tinerilor noștri critici filosofi nu ar fi oare de dorit ? Oricum, nu vor pierde nimic citindu-l încă o dată." [1]

Să respingem în mod politicos apelativul de *critici filosofi*, despre care ne imaginăm fără dificultate ce ar fi gîndit Valéry însuși, și să completăm acest citat printr-un altul, care va fi ultimul și cel mai lung, luat de data aceasta din *Physiologie de la critique*. Thibaudet, după ce a citat și comentat o pagină din *William Shakespeare*, adaugă :

„Citind aceste rînduri de Hugo și comentariul care le urmează, ne vom fi gîndit poate la Paul Valéry. Și, de fapt, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* este concepută într-un mod analog cu *William Shakespeare*, și tinde spre același țel. Numai că atitudinea este încă și mai francă. Valéry își previne cititorul că Leonardo al său nu este Leonardo, ci o anumită idee despre geniu pentru care a împrumutat numai anumite trăsături de la Leonardo, fără a se limita la aceste trăsături și îmbinîndu-le cu altele. Aici ca și în alte opere, preocuparea lui Valéry este acea algebră ideală, acel limbaj ce nu este comun mai multor categorii dar care este

[1] *Ibid.*, p. 191.

totodată indiferent mai multor categorii, ce ar putea la fel de bine să se încifreze într-una sau într-alta, şi care seamănă, de altfel, cu puterea de sugestie şi de variaţie a unei poezii redusă la esenţe. *Introduction à la méthode de Léonard*, ca şi alte opere ale lui Valéry, nu ar fi fost fără îndoială scrisă, dacă nu i-ar fi fost dat să trăiască alături de un poet care, şi el, şi-a jucat viaţa pe această imposibilă algebră şi inefabilă mistică. Ceea ce era prezent în meditaţia lui Valéry şi a lui Mallarmé era prezent şi în meditaţia lui Hugo. Critica pură se naşte aici din aceleaşi izvoare îngheţate ca şi poezia pură. *Înţeleg prin critică pură critica ce are drept obiect nu fiinţe, nu opere, ci esenţe, şi care nu vede în viziunea fiinţelor şi a operelor decît un pretext de a medita asupra esenţelor.*[1]

Disting trei esenţe. Toate trei i-au preocupat, i-au neliniştit pe Hugo, Mallarmé, Valéry, le-au apărut ca un joc ce transcende gîndirea literară : geniul, genul, Cartea.

Geniului îi sînt consacrate *William Shakespeare* şi *Introduction*. El este cea mai măreaţă figură a individului, superlativul individualului, şi totuşi secretul geniului constă în a face să explodeze individualitatea, în a fi Idee, în a reprezenta, dincolo de invenţie, curentul de invenţie.

În literatură, Ideea este figurată, mai mult chiar decît de geniul individual şi de curentul subteran care îl poartă, de acele forme ale elanului vital literar pe care le numim genuri. Brunetière avea dreptate cînd vedea în ele problema capitală a marii critici, pentru care cea mai înaltă ambiţie trebuie să rămînă o teorie a genurilor. Greşeala sa a fost de a confunda mişcarea genurilor cu o evoluţie calchiată după evoluţia naturală, a cărei cunoaştere insuficientă îi punea la îndemînă doar elemente arbitrare şi sumare... Dar este sigur că genurile există, trăiesc, mor, se transformă, şi artiştii, care lucrează în însuşi laboratorul genurilor, o ştiu încă mai bine decît criticii... Mallarmé nu a făcut poezie decît pentru a preciza esenţa poeziei, şi nu s-a dus la teatru decît pentru a căuta esenţa teatrului, pe care îi plăcea să o vadă în strălucire.

În sfîrşit, Cartea. Critica, istoria literară fac adesea greşeala de a amesteca în aceeaşi serie, de a rîndui în aceeaşi categorie ceea ce se spune, ceea ce se cîntă, ceea ce se citeşte. Literatura se împlineşte în funcţie de Carte, şi totuşi omul

---

[1] Sublinierea noastră.

Scanned with CamScanner

cărților [1] se gîndește cel mai puțin la Carte... Știm pînă la ce paradoxuri a împins Mallarmé halucinația Cărții." [2]

Să încheiem aici citatul, și să încercăm să regăsim mișcarea gîndirii ce se manifestă în aceste cîteva texte, putîndu-ne ajuta să definim o anumită idee despre critică, pentru care vom reține, fie și numai pentru valoarea lor de provocare ce poate intriga sufletele simple, termenii de *critică pură* și, de asemenea, patronajul lui Valéry ; Valéry, pe care nu-l vom cita niciodată îndeajuns, oricît de des am face-o, amintind că propunea o istorie a literaturii înțeleasă ca o „Istorie a spiritului ca producător sau consumator de literatură", și care s-ar putea face „fără ca numele vreunui scriitor să fie pronunțat". Să observăm totuși că Thibaudet, mai puțin absolut decît Valéry, nu refuză atenția acordată unicului (pe care îl interpretează, de altminteri, într-un mod foarte caracteristic, ca simț al individualităților *și al diferențelor*, ceea ce înseamnă ieșire din unicitate și intrare, prin jocul comparațiilor, în ceea ce Blanchot va numi *infinitul literar*), dar că el vede în aceasta nu o concluzie, ci doar punctul de plecare al unei căutări care trebuie în cele din urmă să aibă drept obiect nu individualități ci totalitatea unui univers al cărui geograf (geograf, nu istoric) s-a visat adeseori, și pe care îl numește aici, ca și în altă parte, Republica Literelor. Există în această denumire ceva ușor învechit, sugerînd conotații după părerea noastră oarecum greoaie, privitoare la aspectul „social", și deci prea uman, a ceea ce am numi astăzi mai sobru, cu un cuvînt a cărui curioasă modernitate nu a dispărut încă, Literatura. Să reținem, mai ales, această mișcare caracteristică a unei critici poate încă „impură", pe care am putea-o la fel de bine numi critică *paradigmatică*, în sensul că ocurențele, adică autorii și operele, figurează încă aici, dar numai ca tot atîtea cazuri sau exemple de fenomene literare ce îi depășesc și cărora le servesc, pentru a spune astfel, de *index*, întrucîtva asemeni acelor poeți eponimi, lui Hoffmann, de exemplu, sau lui Swinburne, cărora Bachelard le încredințează povara de a ilustra un complex, fără a-i lăsa să ignore faptul că *un complex nu e niciodată foarte original*. A studia opera unui autor, să spunem a lui Thibaudet, pentru a lua

[1] Este vorba aici de critic.
[2] *Physiologie de la critique*, pp. 120—124.

un exemplu pe de-a-ntregul imaginar, ar însemna deci a studia un Thibaudet care nu ar mai fi Thibaudet, aşa cum nici Leonardo al lui Valéry nu mai este Leonardo, ci o anumită idee despre geniu care ar împrumuta cîteva trăsături de la Thibaudet, fără a se limita la ele şi îmbinîndu-le cu altele. Nu s-ar mai studia deci o fiinţă şi nici chiar o operă, ci, prin intermediul acestei fiinţe şi acestei opere, s-ar urmări o *esenţă*.

Trebuie acum să privim mai îndeaproape cele trei tipuri de esenţe despre care vorbeşte Thibaudet. Primul are un nume pe care într-o oarecare măsură, dat fiind aparenta sa indiscreţie, nu-l prea mai folosim, dar pe care nu am ştiut să-l înlocuim prin nici un altul. Geniul, spune Thibaudet într-un mod oarecum enigmatic, este în acelaşi timp superlativul individualului şi ieşirea explozivă din individualitate. Dacă vrem să găsim comentariul cel mai pertinent al acestui paradox, va trebui poate să-l căutăm în opera lui Maurice Blanchot (şi a lui Jacques Lacan), în acea idee astăzi atît de familiară literaturii, dar ale cărei consecinţe nu au fost încă în întregime asumate de critică, şi anume că autorul, că artizanul unei cărţi, cum spunea tot Valéry, *nu este în mod pozitiv nimeni* — sau că una dintre funcţiile limbajului şi ale literaturii ca limbaj este de a-şi distruge locutorul şi de a-l desemna ca absent. Ceea ce Thibaudet numeşte geniu ar putea fi deci aici absenţa subiectului, acest exerciţiu al limbajului descentrat, privat de centru, despre care vorbeşte Blanchot în legătură cu experienţa lui Kafka descoperind „că a intrat în literatură de îndată ce l-a putut înlocui pe *eu* cu *el*... Scriitorul, adaugă Blanchot, aparţine unui limbaj pe care nimeni nu-l vorbeşte, care nu se adresează nimănui, care nu are centru, care nu revelă nimic.“ [1] Înlocuirea lui *eu* cu *el* nu este, evident, aici, decît un simbol, poate prea clar, căruia i-am putea găsi o versiune mai difuză şi aparent inversă, în felul cum Proust renunţă la acel *el* prea bine centrat din *Jean Santeuil* pentru acel *eu* descentrat, echivoc, din *À la recherche du temps perdu*, acel *eu* al unui Narator care nu este în mod pozitiv nici autorul, nici oricine altul, şi care arată destul de bine felul cum Proust şi-a întîlnit *geniul* în momentul cînd găsea în operă acel loc al limbajului în care individualitatea

[1] *L'Espace littéraire*, p. 17.

sa putea să explodeze, dizolvîndu-se în Idee. Astfel, pentru critic, a vorbi de Proust sau de Kafka ar însemna, poate, a vorbi de geniul lui Proust sau al lui Kafka, și nu de persoana lor. Ar însemna a vorbi despre ceea ce Proust însuși numește „eul profund", despre care a spus, mai insistent decît oricine, că nu se arată decît în cărțile sale, și despre care a arătat, mai insistent decît oricine, și în însăși cartea sa, că este un eu fără substanță, un eu fără eu, adică aproape contrariul a ceea ce numim de obicei un *subiect*. Și, în treacăt fie spus, o asemenea observație ar putea face să piardă mult din interes orice controversă asupra caracterului obiectiv sau subiectiv al criticii: *geniul* unui scriitor nu este propriu-zis pentru critic (pentru cititor) nici obiect și nici subiect, iar raportul critic, raportul de lectură ar putea destul de bine figura ceea ce, în literatură, destramă și înlătură această opoziție prea simplă.

A doua *esență* despre care ne vorbește Thibaudet, în termeni poate rău aleși, este constituită de acele *genuri* în care el vede „forme ale elanului vital literar", formulă destul de riscată în care propriul său bergsonism vine să înlocuiască pseudo-darwinismul lui Brunetière, și pe care ar fi fără îndoială mai bine să le numim, în afara oricărei referințe vitaliste, structurile fundamentale ale discursului literar. Noțiunea de gen este astăzi mai curînd rău primită, poate tocmai din cauza acelui organicism grosolan care a compromis-o la sfîrșitul secolului trecut și fără îndoială, de asemenea, și mai ales, fiindcă trăim într-o epocă literară caracterizată prin dizolvarea genurilor și prin afirmarea literaturii ca abolire a frontierelor interioare ale scrisului. Dacă este adevărat, așa cum s-a spus, că critica are drept una din sarcini să reverse asupra literaturii trecutului experiența literară a prezentului, și să-i citească pe scriitorii din trecut în lumina celor moderni, poate să pară singular și chiar de-a dreptul ciudat că, într-o epocă dominată de nume ca Lautréamont, Proust, Joyce, Musil, Bataille, încercăm să reînviem, fie și reînnoindu-le, categoriile lui Aristotel și Boileau. Totuși, ceva ne vorbește și ne solicită atunci cînd Thibaudet ne amintește că Mallarmé n-a făcut poezie decît pentru a preciza esența poeziei, că nu s-a dus la teatru decît ca să-i caute esența. Nu este poate adevărat, sau nu mai este poate adevărat, că genurile trăiesc, mor și se transformă, dar rămîne adevărat faptul că discursul literar se

produce şi se dezvoltă în funcţie de structuri pe care nu le poate transgresa decît pentru că le găseşte, şi astăzi încă, în cîmpul limbajului său şi al scriiturii sale. Nu vom da aici decît un exemplu cît se poate de limpede : Émile Benveniste a arătat într-un capitol sau chiar în două capitole [1] din *Problèmes de linguistique générale*, felul în care se opun, în chiar structurile limbii, cel puţin în limba franceză, prin folosirea specială a anumitor forme verbale, pronume, adverbe etc., sistemele *povestirii* (récit) şi ale *discursului*. Din aceste analize şi din cele pe care le putem face plecînd de la ele şi în prelungirea lor, se desprinde ideea că povestirea reprezintă, chiar în formele ei cele mai elementare, şi chiar din punct de vedere strict gramatical, o folosire foarte specială a limbajului, adică aproximativ ceea ce Valéry numea, referindu-se la poezie, un *limbaj în limbaj*, şi orice studiu asupra marilor forme narative (epopee, roman etc.), ar trebui cel puţin să ţină seama de acest dat, aşa după cum orice studiu asupra marilor creaţii poetice ar trebui să înceapă prin a considera ceea ce a fost recent denumit *structura limbajului poetic*. Tot astfel, se înţelege de la sine, ar trebui să se procedeze şi cu toate celelalte forme ale expresiei literare, şi, de exemplu, poate să pară ciudat că nimeni nu s-a gîndit pînă acum (cel puţin după cîte ştiu eu) să studieze în sine, în sistemul resurselor şi constrîngerilor sale specifice, un tip de discurs atît de fundamental cum este descrierea. Acest gen de studii, care este abia pe cale de a se constitui, de altminteri, în afara cadrelor oficiale ale învăţămîntului literar, ar putea fi botezat, cu un nume foarte vechi şi mai degrabă defăimat, retorică, şi în ceea ce mă priveşte nu văd de ce nu am admite că critica, aşa cum o concepem noi, este, cel puţin în parte, un fel de nouă retorică. Să adăugăm doar (şi am făcut referinţa la Benveniste întrucîtva tocmai pentru a lăsa să se înţeleagă acest lucru) că această nouă retorică ar intra în chip cît se poate de firesc, după cum de altfel prevăzuse Valéry, în dependenţa lingvisticii, care este fără îndoială singura disciplină ştiinţifică ce are un cuvînt de spus asupra literaturii *ca atare*, sau, pentru a relua încă o dată ceea ce spunea Jakobson, asupra *literarităţii* literaturii.

[1] XIX *Les relations de temps dans le verbe français* şi XXI *De la subjectivité dans le langage*.

A treia esență numită de Thibaudet, cea mai înaltă, desigur, și cea mai cuprinzătoare, este Cartea. În acest caz nu mai este nevoie de nici o transpunere, iar referința la Mallarmé ne-ar scuti ușor de orice comentariu. Dar trebuie să-i fim recunoscători lui Thibaudet pentru că ne-a amintit atît de insistent că *literatura se realizează în funcție de Carte*, și că critica greșește gîndindu-se atît de puțin la Carte și amestecînd în una și aceeași serie „ceea ce se spune, ceea ce se cîntă, ceea ce se citește". Faptul că literatura nu este doar limbaj, ci, totodată mai precis și mai cuprinzător, *scriitură*, și că lumea este pentru ea, în fața ei, în ea, cum spunea atît de bine Claudel, nu ca un spectacol, ci ca un *text* de descifrat și de transcris, iată unul dintre acele adevăruri pe care critica nici astăzi încă nu le-a înțeles îndeajuns, și a cărui importanță trebuie să învățăm să o vedem în meditația lui Mallarmé asupra Cărții. Împotriva unei tradiții foarte vechi, aproape originare (pentru că ea ne vine de la Platon) a culturii noastre, care făcea din scriere un simplu auxiliar al memoriei, un simplu instrument de notare și conservare a limbajului, sau mai exact a vorbirii — vorbire vie, socotită de neînlocuit ca prezență imediată a locutorului în discurs —, sîntem astăzi pe cale să descoperim sau să înțelegem mai bine, mai ales datorită studiilor lui Jacques Derrida despre *gramatologie*, ceea ce era implicat în cele mai pătrunzătoare intuiții ale lingvisticii saussuriene, și anume că limbajul, sau mai exact limba, este ea însăși mai întîi *o scriitură*, adică un joc bazat pe diferența pură și pe spațiere, în care semnifică relația vidă și nu termenul plin. „Sistem de relații spațiale infinit de complexe, spune Blanchot, a cărui originalitate nu o putem surprinde nici prin spațiul geometric obișnuit și nici prin spațiul vieții practice[1]". Faptul că timpul vorbirii este totdeauna deja situat, și oarecum preformat în spațiul limbii, și faptul că semnele scriiturii (în sensul banal) sînt oarecum, în dispunerea lor, mai bine acordate cu structura acestui spațiu decît sunetele vorbirii în succesiunea lor temporală, nu sînt indiferente ideii pe care ne-o putem face despre literatură. Blanchot spune că *Le coup de dés* se vroia a fi tocmai acest spațiu „devenit poem". Orice carte, orice pagină este în felul său poemul spațiului limbajului, care funcționează și se desă-

[1] *Le Livre à venir*, p. 286.

vîrşeşte sub privirea lecturii. Critica nu a făcut poate nimic, nu poate face nimic atîta timp cît nu s-a hotărît — acceptînd toate implicaţiile acestei hotărîri — să considere orice operă sau orice parte a unei opere literare mai întîi ca un *text*, altfel spus ca o ţesătură de figuri în care timpul (sau, cum se mai spune, viaţa) scriitorului care scrie şi a cititorului care citeşte se leagă împreună şi se îmbină în mediul paradoxal al paginii şi al volumului. Ceea ce are drept consecinţă fie şi numai faptul că, după cum a arătat atît de bine Philippe Sollers, „problema esenţială nu mai este astăzi cea a *scriitorului* şi a *operei*, ci cea a *scriiturii* şi a *lecturii*, şi că trebuie aşadar să definim un nou spaţiu în care aceste două fenomene ar putea fi înţelese ca reciproce şi simultane, un spaţiu curb, un mediu al schimburilor şi al reversibilităţii, unde ne vom afla în sfîrşit de aceeaşi parte cu limbajul nostru... Scriitura este legată de un spaţiu unde timpul s-ar roti, dacă se poate spune astfel, unde el nu ar mai fi decît o mişcare circulară şi operatorie“ [1]. *Textul* este acel inel al lui Möbius a cărui faţă interioară şi faţă exterioară, faţă semnificantă şi faţă semnificată, faţă a scriiturii şi faţă a lecturii, se rotesc şi se schimbă între ele fără încetare, în care scriitura nu încetează să fie citită, în care lectura nu încetează să se scrie şi să se înscrie. Iar criticul trebuie să intre şi el în jocul acestui ciudat circuit reversibil, şi să devină astfel, după cum spune Proust, asemeni oricărui cititor adevărat, „propriul său cititor“. Cel care i-ar reproşa acest lucru ar dovedi pur şi simplu că nu a ştiut niciodată ce înseamnă *a citi*.

Desigur ar fi încă mult mai multe lucruri de spus despre cele trei teme pe care Thibaudet le propune spre meditaţie „criticii pure“, dar trebuie să ne limităm aici la acest scurt comentariu. Este evident de altfel că aceste trei esenţe nu sînt singurele care pot şi care trebuie să reţină atenţia criticii. Se pare mai curînd că Thibaudet ne indică aici un fel de cadre sau de categorii *a priori* ale spaţiului literar, şi că îndatorirea criticii pure ar fi ca, în interiorul acestor cadre să se preocupe şi de unele esenţe cu un caracter mai particular, deşi transcendente individualităţii operelor. Aceste esenţe particulare aş propune să fie numite pur şi simplu *forme* — cu condiţia

---

[1] *Le Roman et l'expérience des limites*, conferinţa *Tel Quel* din 8 decembrie 1965, în *Logiques*, p. 237—238.

ca în acest caz să înțelegem cuvîntul „formă" într-un sens oarecum special, care ar fi oarecum cel pe care i-l dă în lingvistică școala de la Copenhaga. Se știe că Hjelmslev opunea forma nu „fondului", deci *conținutului*, așa cum face tradiția școlară, ci *substanței*, adică masei inerte, fie a realității extralingvistice (substanță a conținutului), fie a mijloacelor, fonice sau de altă natură, folosite de limbaj (substanță a expresiei). Ceea ce face ca limba să fie un sistem de semne este tocmai felul în care conținutul și expresia se decupează și se structurează în raportul lor de articulare reciprocă, determinînd apariția solidară a unei *forme a conținutului* și a unei *forme a expresiei*. Avantajul acestei noi repartiții, în legătură cu ceea ce ne interesează aici, este că elimină opoziția vulgară dintre formă și conținut, înțeleasă ca opoziție între cuvinte și lucruri, între „limbaj" și „viață", și că, dimpotrivă, insistă asupra implicației mutuale a semnificantului și a semnificatului, care guvernează existența semnului. Dacă opoziția pertinentă nu este cea dintre formă și conținut, ci dintre formă și substanță, „formalismul" nu va consta în privilegierea formelor în detrimentul sensului — ceea ce nu spune nimic — ci în considerarea sensului însuși ca formă imprimată în continuitatea realului, conform unui decupaj de ansamblu care este sistemul limbii : limbajul nu poate „exprima" realul decît *articulîndu-l*, și această articulare este un sistem de forme, atît pe planul semnificat cît și pe planul semnificant.

Or, ceea ce este valabil cu privire la faptul lingvistic elementar poate fi valabil la un alt nivel, *mutatis mutandis*, pentru literatură, acest fapt „supralingvistic" (după expresia aplicată de Benveniste limbajului oniric) : între masa literar amorfă a realului și masa, literar amorfă de asemenea, a mijloacelor de expresie, fiecare „esență" literară interpune un sistem de articulare care este, inextricabil, o formă de experiență și o formă de expresie. Acest gen de noduri formale ar putea constitui prin excelență obiectul unui tip de critică pe care o vom putea numi la fel de bine formalistă sau tematică — dacă vrem să dăm noțiunii de *temă* o deschidere asupra planului semnificantului simetrică celei pe care am dat-o noțiunii de formă pe planul semnificatului. Căci formalismul așa cum îl concepem noi aici nu se opune unei critici a sensului (orice critică este o critică a sensului), ci unei critici care

Scanned with CamScanner

ar confunda sensul cu substanţa, şi care ar neglija rolul formei în *travaliul sensului*. Să notăm de altfel că el s-ar opune în egală măsură (cum au şi făcut unii formalişti ruşi) unei critici care ar reduce expresia doar la substanţa ei, fonică, grafică sau de altă natură. El caută cu predilecţie temeleforme, structurile cu două feţe în care se articulează laolaltă acele *partis pris*-uri de limbaj şi acele *partis pris*-uri de existenţă a căror îmbinare compune ceea ce tradiţia denumeşte printr-un termen în chip fericit echivoc, un *stil*. Astfel, spre a lua un exemplu din propria mea experienţă critică (ceea ce cel puţin nu mă va pune în situaţia de a compromite pe altcineva într-o tentativă teoretică al cărei rezultat este nesigur), am crezut odinioară că descopăr în barocul francez, aşa cum ni l-au înfăţişat Marcel Raymond şi Jean Rousset, o anume predilecţie pentru o situaţie care poate să pară caracteristică atît pentru „viziunea sa despre lume", cît şi, să zicem, pentru retorica sa. Această situaţie este *vîrtejul*, şi, mai exact acel vîrtej al *simetriei*, dialectică imobilă a aceluiaşi şi a celuilalt, a diferenţei şi a identităţii, care se manifestă, de exemplu, printr-un anume fel de a organiza lumea în jurul a ceea ce Bachelard va numi „reversibilitatea marilor spectacole ale apei", şi prin folosirea unei figuri de stil ce împacă doi termeni recunoscuţi ca antitetici într-o împreunare de cuvinte paradoxală : *păsări ale undei, peşti ai cerului*. Faptul de stil este aici, în mod evident, ca să recurgem la vocabularul proustian, în acelaşi timp de domeniul *tehnicii* şi al *viziunii :* nu este nici un simplu „sentiment" (care „s-ar exprima" pe cît i-ar sta mai bine în putinţă) şi nici un simplu „mod de a vorbi" (care n-ar exprima nimic) : este tocmai o *formă*, o modalitate a limbajului de a diviza şi de a ordona în acelaşi timp cuvintele şi lucrurile. Şi, desigur, această formă nu este un privilegiu exclusiv al barocului, chiar dacă putem constata că barocul, cu precădere, o foloseşte din abundenţă ; căci tot atît de bine o putem căuta şi în altă parte, şi ne este fără îndoială îngăduit să ne interesăm mai mult de această „esenţă" decît de diferitele împrejurări prin mijlocirea cărora a ajuns să se manifeste. Pentru a clarifica încă şi mai bine această idee printr-un al doilea exemplu, tot personal, şi deci tot atît de puţin exemplar, voi spune că forma *palimpsestului*, sau a supraimprimării, mi-a apărut ca o caracteristică comună a scriiturii lui Proust (este vorba de binecunoscuta „metaforă"),

Scanned with CamScanner

a structurii operei sale, și a viziunii sale asupra lucrurilor și ființelor, și că ea n-a trezit în mine *dorința critică,* dacă-mi este îngăduită această expresie, decît pentru că organiza, printr-unul și același gest, spațiul lumii și spațiul limbajului.

Pentru a încheia, și ca să nu ne îndepărtăm prea mult de ghidul nostru de o zi, să spunem cîteva cuvinte despre o problemă ridicată de Thibaudet însuși în multe dintre paginile reflecțiilor sale critice, și care continuă de atunci să rămînă un obiect de discuție. Această problemă este cea a raporturilor dintre activitatea critică și literatură, sau, dacă vreți, aceea de a ști dacă criticul este sau nu scriitor.

Să menționăm mai întîi că Thibaudet este primul care a așezat la locul cuvenit în peisajul criticii ceea ce el numea critica Maeștrilor. Este vorba evident de opera critică a celor pe care-i considerăm în mod obișnuit drept creatori, și e deajuns să amintim numele lui Diderot, Baudelaire, Proust, pentru a ști că tot ceea ce are critica mai bun, poate de la începuturile ei și pînă acum, se află în lucrările lor.

Dar știm tot atît de bine că aspectul critic al activității literare nu a încetat să sporească de un secol încoace, și că frontierele dintre opera critică și opera non-critică tind să se șteargă din ce în ce, după cum se poate foarte bine vedea dacă ne referim fie și numai la Borges sau la Blanchot. Și am putea destul de bine defini critica modernă, fără nici o ironie, drept o critică a unor creatori fără creație, sau a căror creație ar fi într-un anume fel acel vid central, acea inactivitate profundă pe care opera lor critică ar desena-o ca pe o formă *en creux.* În acest sens, opera critică ar putea să apară ca un tip de creație foarte caracteristică pentru epoca noastră. De fapt, această chestiune nu este poate foarte pertinentă, căci noțiunea de creație este una dintre cele mai confuze noțiuni pe care le-a zămislit tradiția noastră critică. Distincția semnificativă nu este cea dintre o literatură critică și o literatură „creatoare", ci între două funcții ale scriiturii care se opun și în interiorul unuia și aceluiași „gen" literar. Ceea ce-l definește pentru noi pe scriitor — în opoziție cu scriptorul obișnuit, cel pe care Barthes îl numește *écrivant* — este faptul că pentru el scriitura nu este un mijloc de expresie, un vehicul, un instrument, ci însuși locul gîndirii sale. Cum s-a mai spus de atîtea ori, scriitorul este cel care

Scanned with CamScanner

nu știe și nu poate să gîndească decît în tăcerea și în secretul scriiturii, cel care știe și simte în fiecare moment că atunci cînd scrie, nu el își gîndește limbajul, ci limbajul său îl gîndește pe el, și gîndește în afara lui. În acest sens, ni se pare evident că criticul nu-și poate spune pe de-a-ntregul critic dacă nu a intrat și el în ceea ce trebuie să numim vîrtejul, sau, dacă preferați, jocul, captivant și mortal, al scriiturii. Ca și scriitorul — ca scriitor — criticul nu-și cunoaște decît două îndatoriri, care, de fapt, sînt indisolubil legate într-una singură : să scrie, să tacă.

Scanned with CamScanner

LITERATURA ȘI SPAȚIUL

POATE părea paradoxal să vorbim de spațiu în legătură cu literatura : aparent, modul de existență al unei opere literare este esențialmente temporal, pentru că actul de lectură prin care realizăm ființa virtuală a unui text scris, ca și execuția unei partituri muzicale, este alcătuit dintr-o succesiune de momente care se săvîrșește în durată, în durata noastră, așa cum foarte bine arată Proust în *Du côté de chez Swann*, unde evocă după-amiezele de duminică petrecute la Combray, pe care activitatea sa de cititor le „golise de întîmplările mediocre ale existenței (sale) personale", înlocuindu-le cu o „viață de aventuri și aspirații stranii" ; după-amieze ce *conțineau* într-adevăr acea a doua viață, pentru că, spune Proust, „treptat o cuprinseseră și închiseseră din toate părțile, în timp ce eu progresam în lectură iar căldura zilei scădea, în cristalul succesiv, lent schimbător și străbătut de frunzișuri, al orelor lor tăcute, sonore, parfumate și limpezi."

Totuși, putem și trebuie de asemenea să privim literatura în raporturile sale cu spațiul. Nu numai — ceea ce ar constitui modul cel mai simplu, dar și cel mai puțin pertinent, de a examina aceste raporturi — pentru că literatura, printre alte „subiecte", vorbește și despre spațiu, descrie locuri, case, peisaje, ne transportă, după cum spune tot Proust în legătură cu lecturile sale din copilărie, în imaginație în ținuturi necunoscute pe care pentru o clipă avem iluzia că le străbatem și le locuim ; și nu numai pentru că, după cum vedem, de pildă, la autori atît de diferiți ca Hölderlin, Baudelaire, Proust însuși, Claudel, Char, o anumită sensibilitate față de spațiu, sau mai bine zis un fel de fascinație a locului constituie unul dintre aspectele esențiale a ceea ce Valéry numea *starea poetică*. Acestea sînt trăsături de spațialitate care pot ocupa literatura, sau sălășlui în literatură, dar care poate nu sînt legate de esența ei, adică de limbajul ei. Pictura nu este o artă a spațiului pentru că ea ne dă o reprezentare a suprafeței, ci pentru că această reprezentare însăși se săvîrșește într-o suprafață, într-o altă suprafață care îi este specifică. Iar arta

Scanned with CamScanner

spațiului prin excelență, arhitectura, nu vorbește despre spațiu : ar fi mai exact să spunem că ea face spațiul să vorbească, că spațiul este cel ce vorbește în ea, și (în măsura în care orice artă tinde în esență să-și organizeze propria-i reprezentare) care vorbește despre ea. Există oare în același mod, sau într-un mod analog, o spațialitate literară activă și nu pasivă, semnificantă și nu semnificată, proprie literaturii, specifică literaturii, o spațialitate reprezentativă dar nu reprezentată ? Mi se pare că putem susține aceasta fără a forța lucrurile.

Există mai întîi o spațialitate oarecum primară, sau elementară, care este cea a limbajului însuși. S-a observat adeseori că limbajul pare a fi în mod natural mai apt să „exprime" relațiile spațiale decît orice alt fel de relație (și deci de realitate), ceea ce îl face să le utilizeze pe primele ca simboluri sau ca metafore ale celorlalte, deci să vorbească despre orice în termeni spațiali, și deci să spațializeze totul. Știm că acest fel de infirmitate, sau de *parti pris*, inspiră în esență procesul intentat de Bergson limbajului, vinovat în ochii lui de un fel de trădare a realității „conștiinței", care ar fi de natură pur temporală ; dar putem spune că dezvoltarea lingvisticii din ultima jumătate de secol a confirmat în chip strălucit analiza lui Bergson — chiar dacă nu și aprecierea și regretul acestuia : făcînd riguros distincția dintre vorbire și limbă, și acordîndu-i acesteia rolul principal în *jocul* limbajului, definit ca un sistem de relații pur diferențiale în care fiecare element se califică prin locul pe care-l ocupă într-un tablou de ansamblu și prin raporturile verticale și orizontale pe care le întreține cu elementele înrudite și vecine, este neîndoielnic că Saussure și continuatorii săi au pus în relief un mod de a fi al limbajului pe care trebuie să-l numim spațial, chiar dacă este vorba în acest caz, după cum scrie Blanchot, de o spațialitate „a cărei originalitate nu o putem surprinde nici prin referire la spațiul geometric obișnuit, și nici prin referire la spațiul vieții practice."

Această spațialitate a limbajului considerat în sistemul său implicit, sistemul limbii care comandă și determină orice act de vorbire, devine manifestă, fiind pusă în evidență, și de altfel accentuată, în opera literară, prin folosirea textului scris. Multă vreme scrierea, și în special scrierea fonetică, așa cum o concepem și o folosim, sau credem că o folosim, în Occident, a fost considerată un simplu instrument de notare a

Scanned with CamScanner

vorbirii. Astăzi începem să înţelegem că ea este ceva mai mult decît atît, şi Mallarmé spunea că „a gîndi înseamnă a scrie fără accesorii". Prin însăşi spaţialitatea specifică pe care am menţionat-o, limbajul (şi deci gîndirea) este un fel de scriere, sau, dacă vreţi, spaţialitatea manifestă a scrierii poate fi luată drept simbol al spaţialităţii profunde a limbajului. Oricum, pentru noi care trăim într-o civilizaţie în care literatura se identifică cu scrisul, acest mod spaţial de existenţă a sa nu poate fi considerat drept accidental şi neglijabil. De la Mallarmé încoace, am învăţat să recunoaştem (să re-cunoaştem) resursele aşa-zis vizuale ale grafiei şi ale aşezării în pagină, precum şi existenţa Cărţii ca un fel de obiect total, iar această schimbare de perspectivă ne-a făcut mai atenţi la spaţialitatea scrierii, la dispunerea atemporală şi reversibilă a semnelor, a cuvintelor, a frazelor, a discursului în simultaneitatea a ceea ce numim un text. Nu este adevărat că lectura este doar acea derulare continuă de-a-lungul orelor de care vorbea Proust în legătură cu zilele pe care şi le petrecuse în copilărie citind, şi cel ce a scris *A la recherche du temps perdu* o ştia fără îndoială mai bine decît oricine, el care-i pretindea cititorului o atenţie specială faţă de ceea ce numea caracterul „telescopic" al operei sale, adică faţă de relaţiile ce se stabilesc la mare distanţă între episoade foarte îndepărtate în continuitatea temporală a unei lecturi lineare (dar atît de apropiate, trebuie să o remarcăm, în spaţiul scris, în densitatea paginilor volumului), şi care, pentru a fi surprinse, cer un fel de percepţie simultană a unităţii totale a operei, unitate care nu constă doar în raporturi orizontale de vecinătate şi de succesiune, ci şi în raporturi pe care le putem numi verticale, sau transversale, dintre acele efecte de aşteptare, de rapel, de răspuns, de simetrie, de perspectivă, în numele cărora Proust îşi compara singur opera cu o catedrală. A citi cum trebuie o astfel de operă (dar nu toate sînt oare astfel ?), înseamnă numai a reciti, înseamnă întotdeauna, de la prima lectură chiar, a reciti, a străbate neîncetat o carte în toate sensurile, în toate direcţiile, în toate dimensiunile sale. Putem deci spune că spaţiul cărţii, ca şi cel al paginii, nu se supune pasiv timpului lecturii succesive, ci că în măsura în care prin lectură se relevă şi se desăvîrşeşte, el îl modelează neîncetat şi îl răstoarnă şi deci, într-un anume sens, îl abolește.

Scanned with CamScanner

Un al treilea aspect al spaţialităţii literare se exercită la nivelul scrierii, înţeleasă de data aceasta în sensul stilistic al termenului, prin ceea ce retorica clasică numea figuri, şi pe care astăzi le numim îndeobşte efecte de sens. Pretinsa temporalitate a vorbirii este legată de caracterul în principiu linear (unilinear) al expresiei lingvistice. Discursul constă aparent dintr-un lanţ de semnificanţi prezenţi, „care ţin locul" unui lanţ de semnificaţi absenţi. Dar limbajul, şi în special limbajul literar, funcţionează arareori în chip atît de simplu : expresia nu e întotdeauna univocă, dimpotrivă, ea se dedublează într-una, adică un cuvînt, de exemplu, poate să aibă două semnificaţii în acelaşi timp, semnificaţii pe care retorica le numea literală şi figurată, spaţiul semantic ce se creează între semnificatul aparent şi semnificatul real abolind astfel linearitatea discursului. Tocmai acest spaţiu este denumit printr-un cuvînt de o fericită ambiguitate, o *figură :* figura este atît forma pe care o ia spaţiul cît şi cea pe care şi-o dă limbajul, fiind simbolul însuşi al spaţialităţii limbajului literar în raportul său cu sensul. Desigur, nimeni nu mai scrie după codul vechii retorici, dar scriitura noastră nu e mai puţin bogată în metafore şi figuri de stil de tot felul, iar ceea ce noi numim stil — chiar şi cel mai sobru — rămîne legat de acele efecte de sens secunde pe care lingvistica le numeşte conotaţii. Ceea ce spune enunţul este întotdeauna oarecum dublat, însoţit de ceea ce spune felul în care el o spune, şi pînă şi modalitatea cea mai transparentă este şi ea tot o modalitate, şi transparenţa însăşi se poate face simţită în chipul cel mai indiscret : cînd Codul, atît de scump lui Stendhal, enunţă că „oricărui condamnat la moarte i se va tăia capul", el semnifică, *în acelaşi timp* cu execuţia capitală, literalitatea spectaculară a propriului său limbaj. Acest „în acelaşi timp", această simultaneitate ce se deschide şi spectacolul care se întrevede, constituie stilul ca spaţialitate semantică a discursului literar, iar pe acesta ca *text,* ca o densitate de sensuri pe care nici o durată nu le poate cu adevărat cuprinde, şi cu atît mai puţin epuiza.

Ultimul mod de spaţialitate pe care-l putem evoca priveşte literatura luată în ansamblul său, ca un fel de imensă producţie intemporală şi anonimă. Principalul reproş pe care Proust i-l adresa lui Sainte-Beuve era următorul : „El vede literatura numai în funcţie de categoria Timpului". Un ast-

fel de reproş poate surprinde atunci cînd vine din partea celui care a scris *A la recherche du temps perdu*, dar trebuie să ştim că pentru el timpul regăsit înseamnă timpul abolit. Iar în domeniul criticii, Proust a fost unul dintre primii care s-a ridicat împotriva tiraniei punctului de vedere diacronic introdus de secolul al XIX-lea, şi mai cu seamă de Sainte-Beuve. Desigur nu trebuie să negăm dimensiunea istorică a literaturii, ceea ce ar fi absurd, dar am învăţat, datorită lui Proust şi a altor cîţiva, să recunoaştem efectele de convergenţă şi de retroacţiune care fac din literatură şi un vast domeniu simultan, pe care trebuie să ştii să-l străbaţi în toate sensurile. Proust vorbea despre „latura dostoievskiană a Doamnei de Sévigné", Thibaudet a consacrat o carte întreagă bergsonismului lui Montaigne, iar recent am învăţat să-l citim pe Cervantes în lumina lui Kafka : această reintegrare a trecutului în cîmpul prezentului este una dintre sarcinile esenţiale ale criticii. Să amintim aici cuvintele exemplare ale lui Jules Lemaître despre bătrînul Brunetière : „În timp ce citeşte o carte, el se gîndeşte, am putea spune, la toate cărţile care au fost scrise de la începutul lumii." Este ceea ce face şi Borges, zidit în labirintul inepuizabil al bibliotecii mitice, unde toate cărţile sînt o singură carte, unde fiecare carte le reprezintă pe toate.

Biblioteca : iată cel mai limpede şi mai fidel simbol al spaţialităţii literaturii. Întreaga literatură prezentată, adică făcută prezentă, pe deplin contemporană cu ea însăşi, putînd fi străbătută în toate sensurile, reversibilă, vertiginoasă, tainic infinită. Am putea spune despre ea ceea ce Proust, în al său *Contre Sainte-Beuve*, scria despre castelul Guermantes : „timpul a luat aici forma spaţiului". Formulă căreia îi propunem această traducere firească : cuvîntul a luat aici forma tăcerii.

Scanned with CamScanner

FRONTIERE ALE POVESTIRII

DACĂ ACCEPTĂM, prin convenţie, să ne limităm doar la domeniul expresiei literare, vom defini fără dificultate povestirea (le récit) ca fiind reprezentarea unui eveniment sau a unei suite de evenimente, reale sau fictive, cu ajutorul limbajului, şi mai cu seamă al limbajului scris. Această definiţie pozitivă (şi curentă) are meritul evidenţei şi al simplităţii, principalul său inconvenient fiind poate tocmai acela de a se închide şi de a ne închide în evidenţă, de a ascunde privirilor noastre tocmai ceea ce, în fiinţa însăşi a povestirii, este problematic şi dificil, ştergînd oarecum frontierele exercitării sale, condiţiile existenţei sale. A defini pozitiv povestirea înseamnă a acredita, poate în mod primejdios, ideea sau sentimentul că povestirea *merge de la sine*, că nimic nu este mai natural decît a povesti o întîmplare sau a îmbina un ansamblu de acţiuni într-un mit, o poveste, o epopee, un roman. Evoluţia literaturii şi a conştiinţei literare de o jumătate de veac încoace a avut, printre alte consecinţe fericite, şi pe aceea de a ne atrage atenţia asupra aspectului singular, artificial şi problematic al actului narativ. Trebuie să ne amintim încă odată de stupoarea lui Valéry în faţa unui enunţ de tipul „Marchiza ieşi la ora cinci". Ştim în ce măsură, în forme diverse şi uneori contradictorii, literatura modernă a trăit şi a ilustrat această uimire fecundă, cum ea s-a voit şi s-a făcut, în însuşi fondul ei, interogaţie, zdruncinare, contestare a povestirii. Această întrebare fals naivă: *de ce povestirea?* ar putea cel puţin să ne incite să cercetăm, sau pur şi simplu să recunoaştem limitele oarecum negative ale povestirii, să considerăm principalele jocuri de opoziţii prin care povestirea se defineşte, se constituie faţă de diversele forme ale nonpovestirii.

DIEGESIS ŞI MIMESIS

O primă opoziţie este cea indicată de Aristotel în cîteva scurte fraze din *Poetica*. Pentru Aristotel, povestirea (*diegesis*) este unul din cele două moduri ale imitaţiei poetice (*mimesis*),

Scanned with CamScanner

celălalt fiind reprezentarea directă a evenimentelor de către actori vorbind şi acţionînd în faţa publicului.[1] Aici se instaurează distincţia clasică dintre poezia narativă şi poezia dramatică. Această distincţie fusese schiţată de către Platon în cartea a III-a a *Republicii*, cu următoarele două diferenţe: pe de o parte Socrate refuză să-i recunoască povestirii calitatea (adică, din punctul lui de vedere, defectul) de a fi imitaţie, iar pe de altă parte el ţinea seama de aspectele de reprezentare directă (dialoguri) pe care le poate comporta un poem non-dramatic, precum cele ale lui Homer. Există deci, la originile tradiţiei clasice, două diviziuni aparent contradictorii, în care povestirea s-ar opune imitaţiei, într-un caz ca antiteză a sa, în celălalt ca unul dintre modurile sale.

Pentru Platon, domeniul a ceea ce el numeşte *lexic* (sau mod de a spune, prin opoziţie cu *logos*, care desemnează ceea ce este spus) se împarte teoretic în imitaţie propriu-zisă (*mimesis*) şi simplă povestire (*diegesis*). Prin simplă povestire, Platon înţelege tot ceea ce poetul povesteşte „vorbind în numele său, fără a încerca să ne facă să credem că vorbeşte un altul"[2], ca, de exemplu, atunci cînd Homer, în cîntul I al *Iliadei*, ne spune despre Hrises :

Veni la corăbii, în tabăr-ahee,
Ca să-şi răscumpere fata cu-o mare mulţime de daruri,
Cîrja de aur ţinînd cu podoaba de sfinte cordele,
Daru-nchinat lui Apolon, de-ahei se ruga deopotrivă
Dar mai cu seamă de-Atrizi, cele două mai mari căpetenii.[3]

Dimpotrivă, imitaţia constă, încă din versul următor, în faptul că Homer îl face pe Hrises însuşi să vorbească, sau mai curînd, după Platon, vorbeşte dîndu-se drept Hrises, şi „străduindu-se să ne dea cît mai mult cu putinţă iluzia că nu Homer este cel care vorbeşte, ci însuşi bătrînul preot al lui Apolo". Iată textul discursului lui Hrises :

Voi căpetenii Atrizi, ahei cu frumoase pulpare,
Fie ca zeii-ntronaţi în Olimp la război să vă ajute.
Troia uşor să luaţi şi cu bine s-ajungeţi acasă !

---

[1] 1448 a.
[2] 393 a.
[3] *Iliada*, 12—16, trad. G. Murnu.

Scanned with CamScanner

Ci-napoiați-mi copila robită primind aste daruri,
Dacă vă temeți de fiul lui Zeus, de-arcașul Apolo.

Or, adaugă Platon, Homer ar fi putut la fel de bine să-și continue povestirea într-o formă pur narativă, *povestind* vorbele lui Hrises în loc să le redea ca atare, ceea ce ar fi făcut ca același pasaj să se înfățișeze în stil indirect și în proză în felul următor: „Preotul sosind se rugă de zei să le ajute să ia Troia, ferindu-i de pieire, și ceru grecilor să-i înapoieze copila în schimbul unor daruri, și din cinstire pentru zeu." Această diviziune teoretică, opunînd, în interiorul dicțiunii poetice, cele două moduri pure și heterogene ale povestirii și ale imitației, determină și întemeiază o clasificare practică a genurilor, care cuprinde cele două moduri pure (narativ, reprezentat de vechiul ditiramb, și mimetic, reprezentat de teatru), plus un mod mixt, sau, mai exact, alternat, care este cel al epopeei, după cum am văzut din exemplul *Iliadei*.

Clasificarea lui Aristotel este, la prima vedere, cu totul diferită, pentru că ea reduce orice poezie la imitație, distingînd numai două moduri imitative, cel direct, care este cel numit de către Platon imitație, și cel narativ, pe care îl numește, ca și Platon, *diegesis*. Pe de altă parte, Aristotel pare a identifica pe deplin, nu numai, ca Platon, genul dramatic cu modul imitativ, ci și, fără a ține seama în principiu de caracterul său mixt, genul epic cu modul narativ pur. Această reducție poate ține de faptul că Aristotel definește, mai strict decît Platon, modul imitativ prin condițiile scenice ale reprezentării dramatice. Ea poate fi justificată și prin faptul că opera epică, oricît de mare ar fi partea materială a dialogurilor sau a discursurilor în stil direct, și chiar dacă această parte o depășește pe cea a povestirii, rămîne în mod esențial narativă prin aceea că dialogurile sînt în chip necesar încadrate și introduse aici prin părți narative care constituie, în sensul propriu, *fondul*, sau, mai exact, trama discursului. De altfel, Aristotel recunoaște că Homer le este superior celorlalți poeți epici prin aceea că intervine personal în poemul său cît mai puțin cu putință, aducînd cel mai adesea în scenă personaje caracterizate, conform rolului poetului, care este acela de a imita cît mai mult

Scanned with CamScanner

cu putinţă.[1] Prin aceasta, el pare să recunoască implicit caracterul imitativ al dialogurilor homerice, şi deci caracterul mixt al dicţiunii epice, narativă în fondul ei dar dramatică în cea mai mare parte a sa.

Diferenţa dintre clasificarea lui Platon şi cea a lui Aristotel se reduce deci la o simplă variantă de termeni ; aceste două clasificări se întîlnesc în ceea ce priveşte esenţialul, adică în ceea ce priveşte opoziţia dintre dramatic şi narativ, primul fiind considerat de către cei doi filosofi drept mai deplin imitativ decît cel de-al doilea : acord cu privire la fapte, subliniat oarecum de dezacordul cu privire la valori, deoarece Platon îi condamnă pe poeţi ca imitatori, începînd cu dramaturgii, şi fără a-l excepta pe Homer, considerat chiar a fi prea mimetic pentru un poet narativ, neadmiţînd în Cetate decît un poet ideal, a cărui dicţiune austeră ar fi cît mai puţin mimetică cu putinţă ; în timp ce Aristotel, în mod simetric, aşază tragedia mai presus de epopee, şi laudă la Homer tot ceea ce îi apropie scriitura de dicţiunea dramatică. Cele două sisteme sînt deci identice, cu singura rezervă a unei răsturnări de valori ; pentru Platon, ca şi pentru Aristotel, naraţiunea este un mod diminuat, atenuat al reprezentării literare, şi înţelegem cu greu, la prima vedere, ceea ce ne-ar putea face să vedem altfel lucrurile.

Trebuie totuşi să introducem aici o observaţie de care nici Platon, nici Aristotel nu par a se fi preocupat, şi care va restitui povestirii întreaga-i valoare şi importanţă. Imitaţia directă, aşa cum funcţionează ea pe scenă, constă în gesturi şi cuvinte. În măsura în care constă în gesturi, ea poate evident reprezenta acţiuni, dar se sustrage în acest caz planului lingvistic, cel unde se exercită activitatea specifică a poetului. Iar în măsura în care constă în cuvinte, în discursuri ţinute de către personaje (şi se înţelege de la sine că într-o operă narativă partea de imitaţie directă se reduce la aceasta), ea nu este propriu-zis reprezentativă, pentru că se mărgineşte la reproducerea ca atare a unui discurs real sau fictiv. Putem spune că versurile 12—16 din *Iliada*, citate mai sus, ne oferă o reprezentare verbală a actelor lui Hrises, ceea ce nu putem spune şi despre următoarele cinci ;

[1] 1460 a.

ele nu *reprezintă* discursul lui Hrises : dacă este vorba de un discurs rostit în mod real, ele îl *repetă*, la modul literal, iar dacă este vorba de un discurs fictiv, ele îl *constituie*, la un mod tot atît de literal ; în ambele cazuri procesul de reprezentare este nul, în ambele cazuri cele cinci versuri ale lui Homer se confundă riguros cu discursul lui Hrises : evident nu același lucru se întîmplă în cazul celor cinci versuri narative care preced, și care nu se confundă în nici un fel cu actele lui Hrises : „Cuvîntul *cîine*, spune William James, nu mușcă". Dacă numim imitație poetică faptul de a reprezenta prin mijloace verbale o realitate non-verbală și, doar în mod excepțional, verbală (tot așa cum numim imitație picturală faptul de a reprezenta prin mijloace picturale o realitate non-picturală și, doar în mod excepțional, picturală), trebuie să admitem că imitația se găsește în cele cinci versuri narative, dar nu se găsește cîtuși de puțin în cele cinci versuri dramatice, care constau doar în interpolarea, în mijlocul unui text reprezentînd evenimente, a unui alt text direct inspirat din aceste evenimente : ca și cum un pictor olandez din veacul al XVII-lea, anticipînd anumite procedee moderne, ar fi plasat în mijlocul unei naturi moarte nu reprezentarea unei cochilii de stridie, ci o cochilie adevărată de stridie. Această comparație simplistă apare aici pentru a arăta clar caracterul profund heterogen al unui mod de expresie cu care sîntem atît de obișnuiți încît nu-i mai percepem nici chiar schimbările de registru cele mai abrupte. Povestirea „mixtă", cum o numea Platon, adică modul de relatare cel mai curent și cel mai universal, „imită" alternativ, pe același ton și, cum ar spune Michaux, „fără să vadă măcar diferența", o materie non-verbală pe care trebuie efectiv să o reprezinte cum poate, și o materie verbală care se reprezintă de la sine, și pe care se mulțumește cel mai adesea să o *citeze*. Dacă este vorba de o povestire istorică riguros fidelă, istoricul-narator este probabil sensibil la schimbarea de regim, atunci cînd trece de la efortul narativ în relatarea actelor săvîrșite, la transcrierea mecanică a cuvintelor rostite, dar cînd este vorba de o povestire parțial sau total fictivă, ficțiunea, care are drept obiect atît conținuturile verbale cît și pe cele non-verbale, are fără îndoială efectul de a masca diferența care separă cele două tipuri de imitație, dintre care unul este, îndrăznesc să spun, în

Scanned with CamScanner

priză directă, în timp ce celălalt face să intervină un sistem de angrenaje mai curînd complex. Admiţînd (ceea ce de altfel este dificil) că faptul de a imagina acte şi cel de a imagina cuvinte au la origine aceeaşi operaţie mintală, „a spune" aceste acte şi a spune cuvinte constituie două operaţii verbale complet diferite. Sau, mai curînd, doar prima constituie o adevărată operaţie, un act de *dicţiune* în sensul platonician, comportînd o serie de transpuneri şi de echivalenţe, şi o serie de selecţii inevitabile între elementele *întîmplării* (*histoire*) ce trebuie reţinute şi cele ce pot fi neglijate, între diferitele puncte de vedere posibile, etc. — operaţii evident absente atunci cînd poetul sau istoricul se mărginesc să transcrie un discurs. Putem fără îndoială (trebuie chiar) să contestăm această distincţie între actul reprezentării mintale şi actul reprezentării verbale — între *logos* şi *lexis* —, dar aceasta înseamnă să contestăm chiar teoria imitaţiei, care concepe ficţiunea poetică ca un simulacru de realitate, tot atît de transcendent discursului ce îl asumă pe cît evenimentul istoric este exterior discursului istoricului sau peisajul reprezentat tabloului ce îl reprezintă : teorie care nu face nici o deosebire între ficţiune şi reprezentare, obiectul ficţiunii reducîndu-se pentru ea la un real simulat şi care aşteaptă să fie reprezentat. Or se dovedeşte că în această perspectivă noţiunea însăşi de imitaţie pe planul *lexisului* este un pur miraj, care se destramă pe măsură ce te apropii de el : limbajul nu poate imita perfect decît limbajul, sau, mai exact, un discurs nu poate imita perfect decît un discurs perfect identic : pe scurt, un discurs nu se poate imita decît pe sine. Ca *lexis*, imitaţia directă este, de fapt, o tautologie.

Ajungem astfel la concluzia neaşteptată că singurul mod pe care îl cunoaşte literatura ca reprezentare este povestirea, echivalent verbal al unor evenimente non-verbale şi de asemenea (după cum arată exemplul dat de Platon) al unor evenimente verbale, dacă nu dispare în acest ultim caz în faţa unei citaţii directe unde se aboleşte orice funcţie reprezentativă, aşa cum un orator juridic îşi poate întrerupe discursul pentru a lăsa tribunalul însuşi să examineze o mărturie. Reprezentarea literară, *mimesis* la antici, nu este deci povestirea plus „discursurile" : este povestirea, şi numai povestirea. Platon opunea *mimesis* şi *diegesis* ca imitaţie perfectă opusă unei imitaţii imperfecte : dar imitaţia perfectă

Scanned with CamScanner

nu mai este o imitaţie, ci obiectul însuşi, şi, în cele din urmă, singura imitaţie este cea imperfectă. *Mimesis* este *diegesis*.

NARAŢIUNE ŞI DESCRIERE

Dar reprezentarea literară astfel definită, deşi se confundă cu povestirea (în sens larg), nu se reduce la elementele pur narative (în sens limitat) ale povestirii. Trebuie acum să introducem, chiar în interiorul diegezei, o distincţie care nu apare nici la Platon, nici la Aristotel, şi care va desena o nouă frontieră, interioară domeniului reprezentării. Orice povestire comportă, într-adevăr, deşi amestecate şi în proporţii foarte variabile, pe de o parte reprezentări de acţiuni şi de evenimente, care constituie naraţiunea propriu-zisă, şi pe de altă parte reprezentări de obiecte sau de personaje, caracteristice pentru ceea ce numim astăzi *descriere*. Opoziţia dintre naraţiune şi descriere, accentuată de altfel de către tradiţia şcolară, constituie una dintre trăsăturile majore ale conştiinţei noastre literare. Totuşi este vorba aici de o distincţie relativ recentă, a cărei naştere şi dezvoltare în teoria şi practica literaturii ar trebui într-o zi studiate. La prima vedere, ea nu pare să aibă o existenţă foarte activă înainte de secolul al XIX-lea, cînd introducerea unor lungi pasaje descriptive într-un gen prin excelenţă narativ ca romanul pune în evidenţă resursele şi exigenţele procedeului.[1]

Această confuzie persistentă, sau nepăsarea de a distinge, pe care o indică foarte limpede în limba greacă folosirea termenului comun *diegesis*, ţine poate mai ales de statutul literar foarte inegal al celor două tipuri de reprezentare. În principiu, este evident posibil să concepem texte pur descriptive, vizînd să reprezinte obiecte doar în existenţa lor spaţială, în afara oricărui eveniment şi chiar oricărei dimensiuni

---

[1] O întîlnim totuşi la Boileau, în legătură cu epopeea :

Soyez vif et pressé dans vos narrations ;
Soyez riche et pompeux dans vos descriptions.
(„Fii clar, concis şi spontan în orice povestire,
Bogat, măreţ şi splendid cuprinsul să se-nşire").

Arta poetică, III, 257—258, traducere de Ionel Marinescu.

Scanned with CamScanner

temporale. Este chiar mai uşor să concepem o descriere lipsită de orice element narativ decît situaţia inversă, căci însăşi desemnarea cea mai sobră a elementelor şi a împrejurărilor unui proces poate să treacă drept un început de descriere: o frază precum „Casa este albă, cu un acoperiş de ardezie şi obloane verzi" nu comportă nici o trăsătură narativă, în timp ce o frază ca „Omul se apropie de masă şi luă un cuţit" conţine cel puţin, alături de cele două verbe de acţiune, trei substantive care, oricît de puţin calificate ar fi, pot fi considerate descriptive pentru simplul motiv că desemnează fiinţe animate sau inanimate; chiar un verb poate fi mai mult sau mai puţin descriptiv în funcţie de precizia pe care o conferă spectacolului acţiunii (este deajuns pentru a ne convinge, să comparăm „apucă (saisit) un cuţit", de exemplu, cu „luă (prit) un cuţit"), şi prin urmare nici un verb nu este în întregime scutit de o rezonanţă descriptivă. Putem spune deci că descrierea este mai indispensabilă decît naraţiunea, de vreme ce este mai uşor să descrii fără a povesti decît să povesteşti fără a descrie (poate pentru că obiectele pot exista fără mişcare, dar nu şi mişcarea fără obiecte). Dar această situaţie de principiu indică, în fapt, natura raportului care uneşte cele două funcţii în imensa majoritate a textelor literare: descrierea ar putea fi concepută independent de naraţiune, dar de fapt nu o întîlnim niciodată, spre a spune aşa, în stare liberă; naraţiunea, în schimb, nu poate exista fără descriere, dar această dependenţă nu o împiedecă să joace în mod constant primul rol. Descrierea este în mod natural *ancilla narrationis*, sclavă totdeauna necesară, totdeauna supusă, niciodată emancipată. Există genuri narative, precum epopeea, basmul, nuvela, romanul, unde descrierea poate ocupa un loc foarte important, chiar cel mai important sub raport material, fără a înceta să fie, parcă prin vocaţie, un simplu auxiliar al povestirii. Nu există, în schimb, genuri descriptive, şi ne imaginăm greu, în afara domeniului didactic (sau al unor ficţiuni semididactice precum cele ale lui Jules Verne), o operă în care povestirea să se comporte ca un auxiliar al descrierii.

Studierea raporturilor dintre narativ şi descriptiv se reduce deci, în esenţă, la a considera *funcţiile diegetice* ale descrierii, adică rolul jucat de pasajele sau aspectele descriptive

Scanned with CamScanner

în economia generală a povestirii. Fără a încerca să intrăm aici în detaliul acestei analize, să reţinem cel puţin, conform tradiţiei literare „clasice" (de la Homer şi pînă la sfîrşitul secolului al XIX-lea), două funcţii relativ distincte. Prima este de ordin oarecum decorativ. Ştim că retorica tradiţională situează descrierea, alături de celelalte figuri de stil, printre ornamentele discursului: descrierea extinsă şi detaliată apare aici ca o pauză şi ca o recreaţie în cursul povestirii, avînd un rol pur estetic, ca acela al sculpturii ce împodobeşte un edificiu clasic. Exemplul cel mai celebru este poate, în acest sens, descrierea scutului lui Ahile din cîntul XVIII al *Iliadei.*[1] Fără îndoială că şi Boileau se gîndeşte la acest rol decorativ atunci cînd recomandă bogăţia şi fastul în acest gen de fragmente. Epoca barocă s-a remarcat printr-un fel de proliferare a excursului descriptiv, foarte evidentă de exemplu în *Moyse sauvé* de Saint-Amant, şi care a dus la distrugerea echilibrului poemului narativ aflat în declin.

A doua mare funcţie a descrierii, cea mai evidentă astăzi, pentru că ea s-a impus, datorită lui Balzac, în tradiţia genului romanesc, este de ordin explicativ şi totodată simbolic: portretele fizice, descrierile de îmbrăcăminte şi de mobilier, tind, la Balzac şi la succesorii săi realişti, să dezvăluie şi totodată să justifice psihologia personajelor, pentru care ele sînt în acelaşi timp semn, cauză şi efect. Descrierea devine aici, ceea ce nu era în perioada clasică, un element major al expunerii: să ne gîndim la casele domnişoarei Cormon din *La Vieille Fille,* sau ale lui Balthazar Claës din *La Recherche de l'Absolu.* Toate acestea sînt de altfel prea bine cunoscute pentru ca să mai insistăm asupra lor. Să observăm doar că evoluţia formelor narative, substituind descrierea semnificativă descrierii ornamentale, a vizat (cel puţin pînă la începutul secolului XX) să consolideze dominaţia narativului: descrierea a pierdut, fără îndoială, în ceea ce priveşte autonomia, dar a cîştigat în importanţă dramatică. Cît despre unele forme ale romanului contemporan care au apărut mai întîi ca tentative de a elibera modul descriptiv de

[1] Cel puţin aşa cum a interpretat-o şi imitat-o tradiţia clasică. Trebuie să remarcăm de altfel că descrierea tinde aici să se însufleţească şi deci să se narativizeze.

tirania povestirii, nu este sigur că trebuie să le interpretăm astfel : dacă o considerăm din acest punct de vedere, opera lui Robbe-Grillet ne va apare poate mai degrabă ca un efort de a constitui o povestire (o *întîmplare*) cu ajutorul aproape exclusiv al unor descrieri imperceptibil modificate de la o pagină la alta, ceea ce poate trece totodată drept afirmare spectaculoasă a funcţiei descriptive şi confirmare strălucită a ireductibilei sale finalităţi narative.

Trebuie să observăm în sfîrşit că toate diferenţele care separă descrierea de naraţiune sînt diferenţe de conţinut, care nu au la drept vorbind o existenţă semiologică : naraţiunea se referă la acţiuni sau evenimente considerate ca procese pure, şi tocmai prin aceasta ea pune accentul pe aspectul temporal şi dramatic al povestirii ; descrierea, dimpotrivă, pentru că întîrzie asupra unor obiecte şi fiinţe privite în simultaneitatea lor, şi pentru că vede în procesele înseşi nişte spectacole, pare că suspendă cursul timpului şi contribuie la desfăşurarea povestirii în spaţiu. Aceste două tipuri de discurs pot deci să ne apară ca exprimînd două atitudini antitetice în faţa lumii şi a existenţei, una mai activă, cealaltă mai contemplativă şi deci, conform unei echivalenţe tradiţionale, mai „poetică". Dar din punctul de vedere al modurilor de reprezentare, a povesti un eveniment şi a descrie un obiect sînt două operaţiuni asemănătoare, care pun în joc aceleaşi resurse ale limbajului. Diferenţa cea mai semnificativă ar fi poate că naraţiunea restituie, în succesiunea temporală a discursului său, succesiunea de asemenea temporală a evenimentelor, în timp ce descrierea trebuie să moduleze în succesiv reprezentarea unor obiecte simultane şi juxtapuse în spaţiu : limbajul narativ s-ar distinge astfel printr-un fel de coincidenţă temporală cu obiectul său, de care limbajul descriptiv ar fi, dimpotrivă, iremedial privat. Dar această opoziţie îşi pierde mult din forţă în literatura scrisă, unde nimic nu-l împiedică pe cititor să se întoarcă înapoi şi să considere textul, în simultaneitatea sa spaţială, ca un *analogon* al spectacolului pe care-l descrie : caligramele lui Apollinaire sau dispoziţiile grafice din *Un Coup de dés* nu fac decît să împingă la limită exploatarea anumitor resurse latente ale expresiei scrise. Pe de altă parte, nici o naraţiune, nici chiar cea a reportajului radiofonic, nu este riguros sincronă cu eveni-

mentul pe care-l relatează, iar varietatea raporturilor pe care le pot întreține timpul evenimentelor reale sau fictive și cel al povestirii sfîrșește prin a reduce specificitatea reprezentării narative. Însuși Aristotel observa că unul dintre avantajele povestirii în raport cu reprezentarea scenică constă în faptul că poate trata mai multe acțiuni simultane[1]: dar ea e silită să le trateze succesiv, și în consecință situația, resursele și limitele sale sînt analoage cu cele ale limbajului descriptiv.

Apare deci limpede că în calitate de mod al reprezentării literare, descrierea nu se deosebește îndeajuns de net de narațiune, nici prin autonomia scopurilor sale, nici prin originalitatea mijloacelor sale, pentru a fi necesar să rupem unitatea narativo-descriptivă (cu dominantă narativă) pe care Platon și Aristotel au numit-o povestire. Chiar dacă descrierea marchează o frontieră a povestirii, este vorba de o frontieră interioară, și, oricum, destul de indecisă: vom îngloba deci fără nici un prejudiciu, în noțiunea de povestire, toate formele reprezentării literare, și vom considera descrierea nu ca fiind unul dintre modurile acesteia (ceea ce ar implica o specificitate de limbaj), ci, mai modest, ca fiind doar unul dintre aspectele sale — chiar dacă, dintr-un anume punct de vedere, cel mai interesant.

POVESTIRE ȘI DISCURS

Citind *Republica* și *Poetica*, s-ar părea că Platon și Aristotel au redus în mod prealabil și implicit cîmpul literaturii la domeniul particular al literaturii reprezentative: *poiesis* = *mimesis*. Dacă luăm în considerare tot ceea ce este exclus din domeniul poeticului prin această decizie, vedem desenîndu-se o ultimă frontieră a povestirii, care ar putea fi cea mai importantă și cea mai semnificativă. E vorba, nici mai mult nici mai puțin, de poezia lirică, satirică și didactică, adică, pentru a ne limita doar la cîteva dintre numele pe care trebuia să le cunoască un grec din secolul al V-lea sau din al IV-lea, de Pindar, Alceu, Sapho, Arhiloc, Hesiod.

[1] 1459 b.

Scanned with CamScanner

Astfel, pentru Aristotel, Empedocle, deşi foloseşte acelaşi metru ca şi Homer, nu este un poet: „Trebuie să-l numim pe unul poet iar pe celălalt mai degrabă fizician decît poet“ [1]. Dar, desigur, Arhiloc, Sapho, Pindar nu pot fi numiţi fizicieni: toţi cei excluşi din *Poetica* au în comun tocmai faptul că opera lor nu constă în imitarea, prin povestire sau reprezentare scenică, a unei acţiuni, reale sau simulate, exterioară persoanei şi vorbirii poetului, ci doar într-un discurs ţinut de el direct şi în propriul său nume. Pindar cîntă meritele învingătorului olimpic, Arhiloc îşi ocărăşte adversarii politici, Hesiod dă sfaturi agricultorilor, Empedocle sau Parmenide îşi expun teoria asupra universului: nu găsim la ei nici o reprezentare, nici o ficţiune, ci doar o vorbire care se învesteşte în mod direct în discursul operei. Vom putea spune acelaşi lucru despre poezia elegiacă latină şi despre tot ceea ce numim astăzi în sensul cel mai larg poezie lirică, şi trecînd la proză, despre tot ceea ce este elocinţă, cugetare morală şi filosofică [2], expunere ştiinţifică sau paraştiinţifică, eseu, corespondenţă, jurnal intim etc. Tot acest domeniu imens al expresiei directe, oricare i-ar fi modalităţile, turnura, formele, scapă reflexiei din *Poetica* în măsura în care el neglijează funcţia reprezentativă a poeziei. Avem aici o nouă împărţire, de o foarte mare amploare, de vreme ce ea divide în două părţi de importanţă sensibil egală ansamblul a ceea ce noi numim astăzi literatură.

Această împărţire corespunde într-o oarecare măsură distincţiei propuse cîndva de Émile Benveniste [3] între *povestire* (récit sau histoire) şi *discurs*, cu deosebirea că Benveniste înglobează în categoria discursului tot ceea ce Aristotel numea imitaţie directă, şi care constă efectiv, cel puţin în ceea ce priveşte partea sa verbală, într-un discurs atribuit de poet sau de narator unuia dintre personajele sale. Benveniste arată că unele forme gramaticale, cum ar fi pronumele *eu* (şi referinţa sa implicită *tu*), „indicatorii“ pro-

---

[1] 1447 b.

[2] Deoarece aici contează dicţiunea, şi nu ceea ce este spus, se vor exclude din această listă, cum face Aristotel (1447 b), dialogurile socratice ale lui Platon, precum şi toate expunerile în formă dramatică, care ţin de imitaţia în proză.

[3] *Les relations de temps dans le verbe français*, *Problèmes de linguistique générale*, pp. 237—250.

Scanned with CamScanner

nominali (unele demonstrative) sau adverbiali (ca *aici*, *acum*, *ieri*, *azi*, *mîine*, *etc.*) şi, cel puţin în franceză, anumite timpuri ale verbului, ca prezentul, perfectul compus sau viitorul, sînt rezervate discursului, în timp ce povestirea în forma ei strictă este marcată de întrebuinţarea exclusivă a persoanei a treia şi a unor forme ca aoristul (perfectul simplu) şi mai mult ca perfectul. Oricare ar fi detaliile şi variaţiile de la un idiom la altul, toate aceste diferenţe se reduc în mod clar la o opoziţie între obiectivitatea povestirii şi subiectivitatea discursului ; dar trebuie să precizăm că este vorba aici de o obiectivitate şi de o subiectivitate definite prin criterii de ordin propriu-zis lingvistic : este „subiectiv" discursul unde este marcată, explicit sau nu, prezenţa lui (sau referinţa la) *eu*, dar acest *eu* nu se defineşte altfel decît ca persoana care ţine acest discurs, după cum prezentul, care este prin excelenţă timpul modului discursiv, nu se defineşte altfel decît ca momentul cînd este ţinut discursul, întrebuinţarea lui marcînd „coincidenţa evenimentului descris cu instanţa de discurs care îl descrie". [1] Dimpotrivă, obiectivitatea povestirii se defineşte prin absenţa oricărei referiri la narator : „La drept vorbind, nici nu mai există un narator. Evenimentele sînt expuse aşa cum s-au produs, pe măsură ce apar la orizontul povestirii. Nimeni nu vorbeşte aici ; evenimentele par a se povesti singure". [2]

Avem aici, fără îndoială, o descriere perfectă a ceea ce este în esenţa sa, şi în opoziţia sa radicală cu orice formă de expresie personală a locutorului, povestirea în stare pură, aşa cum poate fi ea concepută în mod ideal, şi aşa cum poate fi efectiv surprinsă în cîteva exemple privilegiate, ca acelea pe care le ia Benveniste însuşi din istoricul Glotz şi din Balzac. Să reproducem aici extrasul din *Gambara*, pe care ne propunem să-l examinăm cu oarecare atenţie :

„După ce făcu înconjurul galeriei, tînărul se uită rînd pe rînd la cer şi la ceas, făcu un gest de nerăbdare, intră într-o tutungerie, îşi aprinse o ţigară de foi, se opri în faţa unei oglinzi, şi îşi privi îmbrăcămintea, întrucîtva mai bogată

---

[1] *De la subjectivité dans le langage, op. cit.*, p. 262.
[2] *Ibid*, p. 241.

decît o îngăduie în Franţa legile bunului-gust. Îşi potrivi gulerul şi jiletca din catifea neagră peste care se încrucişa de mai multe ori unul dintre acele lanţuri groase din aur fabricate la Genova ; apoi, după ce, dintr-o singură mişcare, îşi aruncase pe umărul stîng pelerina căptuşită cu catifea drapînd-o cu eleganţă, îşi reluă plimbarea fără să ia în seamă ocheadele burgheze ce i se aruncau. Cînd magazinele începură să se lumineze şi cînd noaptea i se păru destul de întunecată, se îndreptă către piaţa Palais-Royal ca un om care se teme să nu fie recunoscut, căci dădu ocol pieţii pînă la fîntînă, pentru ca, la adăpostul trăsurilor, să ajungă în strada Froid-manteau..."

Cînd comportă un asemenea grad de puritate, dicţiunea proprie povestirii este oarecum tranzitivitatea absolută a textului, absenţa totală (dacă trecem cu vederea cîteva denaturări asupra cărora vom reveni imediat) nu numai a naratorului, ci şi a naraţiunii însăşi, prin ştergerea riguroasă a oricărei referinţe la instanţa discursului care o constituie. Textul este aici, sub ochii noştri, fără a fi rostit de nimeni, şi niciuna (sau aproape) din informaţiile pe care el le conţine nu cere, pentru a fi înţeleasă sau apreciată, să fie raportată la sursa ei, evaluată prin distanţa sau relaţia sa cu locutorul şi actul vorbirii. Comparînd un astfel de enunţ cu o frază ca aceasta : „Aşteptam pentru a-ţi scrie să mă stabilesc undeva. În sfîrşit, m-am hotărît : voi petrece iarna aici" [1], ne putem da seama în ce măsură autonomia naraţiunii se opune aici dependenţei discursului, ale cărui determinări esenţiale (cine este *eu*, cine este *tu*, ce loc indică *aici*?) nu pot fi descifrate decît prin raportare la situaţia în care el a fost produs. În discurs, cineva vorbeşte, şi situaţia lui în actul însuşi al vorbirii este focarul semnificaţiilor celor mai importante ; în povestire, cum arată insistent Benveniste, *nimeni nu vorbeşte*, în sensul că în nici un moment nu avem a ne întreba *cine vorbeşte*, *unde* şi *cînd* etc., pentru a recepta integral semnificaţia textului.

Dar trebuie să adăugăm pe dată că aceste esenţe ale povestirii şi ale discursului astfel definite nu se întîlnesc aproape niciodată în stare pură în nici un text : există aproape întotdeauna o anumită cantitate de povestire în discurs, şi o

[1] Senancour, *Oberman*, Scrisoarea a V-a.

anumită cantitate de discurs în povestire. La drept vorbind, aici ia sfîrşit simetria, căci totul se petrece ca şi cum cele două tipuri de expresie ar fi foarte diferit afectate de contaminare : inserţia elementelor narative în planul discursului nu este suficientă pentru emanciparea acestuia, căci ele rămîn cel mai adesea legate de referirea la vorbitor, care rămîne implicit prezent în planul al doilea, şi poate interveni din nou în fiecare moment fără ca această întoarcere să fie resimţită ca o „intruziune". Astfel, citim în *Mémoires d'Outre-Tombe* acest pasaj în aparenţă obiectiv : „Cînd marea era agitată şi era furtună, valurile ce se zbuciumau la poalele castelului, în partea dinspre plaja cea mare, ţîşneau pînă la marile turnuri. La douăzeci de paşi mai sus de baza unuia dintre aceste turnuri se afla un parapet de granit, strîmt şi lunecos, înclinat, prin care se comunica cu fortificaţia ce apăra şanţul : trebuia să prinzi momentul dintre două valuri, şi să sari peste locul primejdios înainte ca şuvoiul să se spargă şi să acopere turnul..." [1] Dar noi ştim că naratorul, a cărui persoană a dispărut pentru moment pe parcursul acestui pasaj, nu a plecat foarte departe, şi nu sîntem nici surprinşi, nici stingheriţi cînd apare din nou pentru a adăuga : „Nici unul dintre *noi* nu se sustrăgea de la această aventură, dar (*eu*) am văzut copii pălind înainte de a o încerca". Naraţiunea nu părăsise cu adevărat terenul discursului la prima persoană, care o absorbise fără efort sau distorsiune, şi fără a înceta să fie el însuşi. Dimpotrivă, orice intervenţie a unor elemente discursive în interiorul unei povestiri este resimţită ca o denaturare a rigorii domeniului narativ. Astfel stau lucrurile în ceea ce priveşte scurta remarcă inserată de Balzac în textul citat mai sus : *„îmbrăcămintea, întrucîtva mai bogată decît o îngăduie în Franţa legile bunului-gust"*. Un caz asemănător reprezintă expresia demonstrativă *„unul dintre acele lanţuri groase din aur fabricate la Genova"*, care conţine în mod evident începutul unei treceri la prezent (*fabricate* trimite nu la *care se fabricau*, ci la *care se fabrică*) şi a unei alocuţiuni adresate de-a dreptul cititorului, implicit luat drept martor. Putem spune acelaşi lucru despre adjectivul „ocheade *burgheze*" şi despre locuţiunea adverbială *„cu eleganţă"*, care

[1] Cartea întîi, Cap. V.

implică o judecată a cărei sursă este aici în mod evident naratorul ; despre expresia relativă *„ca un om care se teme"*, pe care latina ar marca-o printr-un subjonctiv, pentru aprecierea personală pe care o comportă ; şi, în sfîrşit, despre conjuncţia *„căci* dădu ocol", care introduce o explicaţie propusă de narator. Este evident că povestirea nu integrează aceste enclave discursive, pe drept denumite de Georges Blin „intruziuni ale autorului", tot atît de uşor precum discursul acceptă enclavele narative : povestirea inserată în discurs se transformă în element de discurs, discursul inserat în povestire rămîne discurs şi formează un fel de chist foarte uşor de recunoscut şi de localizat. Puritatea povestirii este, după cît se pare, mai manifestă decît aceea a discursului.

Motivul acestei disimetrii este de fapt foarte simplu, dar el ne indică o caracteristică decisivă a povestirii : în realitate, discursul nu are nici o puritate de apărat, căci el este modul „natural" al limbajului, cel mai cuprinzător şi cel mai universal, putînd îngloba prin definiţie toate formele ; povestirea, dimpotrivă, este un mod particular, *marcat*, definit printr-un anumit număr de eliminări şi de condiţii restrictive (refuz al prezentului, al persoanei întîi etc.) Discursul poate „povesti" fără a înceta să fie discurs, povestirea nu poate „deveni discurs" şi totodată rămîne ea însăşi. Dar nici nu poate renunţa la discurs fără a cădea în uscăciune şi indigenţă : de aceea povestirea nu există, spre a spune aşa, nicăieri în forma sa riguroasă. Cea mai măruntă observaţie generală, cel mai mărunt adjectiv ceva mai mult decît descriptiv, cea mai discretă comparaţie, cel mai modest „poate", cea mai inofensivă dintre articulaţiile logice introduc în trama sa un tip de vorbire care îi este străin, şi parcă refractar. Ar trebui, pentru a studia detaliul acestor accidente uneori microscopice, numeroase şi minuţioase analize de texte. Unul din obiectivele acestui studiu ar putea fi acela de a inventaria şi de a clasa mijloacele prin care literatura narativă (şi în special cea romanescă) a încercat să organizeze într-un mod acceptabil, în interiorul propriului său *lexis*, raporturile delicate pe care le întreţin aici exigenţele povestirii şi necesităţile discursului.

Se ştie într-adevăr că romanul n-a reuşit niciodată să rezolve în mod convingător şi definitiv problema pusă de aceste raporturi. Fie că, precum în cazul epocii clasice, la

Scanned with CamScanner

Cervantes, Scarron, Fielding, autorul narator, asumîndu-şi cu complezenţă propriul său discurs, intervine în povestire cu o indiscreţie subliniată ironic, interpelîndu-şi cititorul pe tonul conversaţiei familiare ; fie că, dimpotrivă, cum observăm tot în aceeaşi epocă, el transferă toate responsabilităţile discursului asupra unui personaj principal care *va vorbi*, adică va povesti şi totodată va comenta evenimentele, la persoana întîi : este cazul romanelor picareşti, de la *Lazarillo* la *Gil Blas*, şi a altor opere fictiv autobiografice ca *Manon Lescaut* sau *La Vie de Marianne ;* fie că, de asemenea, neputîndu-se hotărî nici să vorbească în numele său propriu, nici să încredinţeze acest rol unui singur personaj, el împarte discursul între diverşi actori, ori sub formă de scrisori, cum a făcut adeseori romanul din secolul al XVIII-lea (*La Nouvelle Héloïse, Les Liaisons dangereuses*), ori, în maniera mai suplă şi mai subtilă a unui Joyce sau a unui Faulkner, făcînd ca discursul interior al principalelor sale personaje să asume succesiv povestirea. Singurul moment cînd echilibrul dintre povestire şi discurs pare a fi fost asumat cu o desăvîrşită bunăcredinţă, fără scrupul şi fără ostentaţie, este evident secolul al XIX-lea, perioada clasică a naraţiunii obiective, de la Balzac la Tolstoi ; vedem, dimpotrivă, cît de mult a accentuat epoca modernă conştiinţa dificultăţii, pînă la a face ca anume tipuri de elocuţiune să fie parcă fizic imposibile pentru scriitorii cei mai lucizi şi cei mai riguroşi.

Ştim, de exemplu, cum efortul de a face ca povestirea să ajungă la gradul ei cel mai înalt de puritate i-a determinat pe unii scriitori americani, ca Hammett sau Hemingway, să excludă din ea expunerea motivaţiilor psihologice, întotdeauna greu de realizat fără a recurge la consideraţii generale cu aspect discursiv, la calificări implicînd o apreciere personală a naratorului, la legături logice etc., pînă la a reduce dicţiunea romanescă la acea succesiune sacadată de fraze scurte, fără articulaţii, pe care Sartre o recunoştea în 1943 în *L'Étranger* de Camus şi care a putut fi regăsită zece ani mai tîrziu la Robbe-Grillet. Ceea ce a fost adeseori interpretat ca o aplicare la literatură a teoriilor behavioriste nu era poate decît efectul unei sensibilităţi deosebit de ascuţite la unele incompatibilităţi de limbaj. Toate fluctuaţiile scriiturii romaneşti contemporane ar merita fără îndoială să fie anali-

Scanned with CamScanner

zate din acest punct de vedere, şi mai cu seamă tendinţa actuală, poate opusă precedentei, şi cu totul manifestă la un Sollers sau Thibaudeau, de exemplu, de a resorbi povestirea în discursul prezent al scriitorului pe cale de a scrie, în ceea ce Michel Foucault numeşte „discursul legat de actul de a scrie, contemporan cu desfăşurarea lui şi zăvorît în el“ [1]. Totul se petrece aici ca şi cum literatura şi-ar fi epuizat sau depăşit resursele modului său reprezentativ şi ar vrea să se retragă în murmurul nedefinit al propriului său discurs. Poate romanul, după poezie, va ieşi definitiv din perioada reprezentării. Poate povestirea, în singularitatea negativă pe care i-am recunoscut-o, a devenit pentru noi, ca arta pentru Hegel, *un lucru aparţinînd trecutului*, pe care trebuie să ne grăbim să-l observăm înainte ca el să fi părăsit cu desăvîrşire orizontul nostru.

[1] *L'arrière-fable* — *L'Arc*, număr special consacrat lui Jules Verne, p. 6.

Scanned with CamScanner

VEROSIMIL ȘI MOTIVAȚIE

SECOLUL al XVII-lea francez a cunoscut, în literatură, două mari procese ale verosimilului. Primul se situează pe terenul specific aristotelian al tragediei — sau mai exact, în acest caz, al tragi-comediei —: este disputa *Cid*-ului (1637); cel de-al doilea extinde jurisdicția la domeniul povestirii în proză: este procesul romanului *La Princesse de Clèves* (1678). În ambele cazuri, într-adevăr, examenul critic al unei opere s-a redus în esență la o dezbatere asupra verosimilului uneia dintre acțiunile constitutive ale fabulei: purtarea Chimènei față de Rodrigue după moartea contelui, mărturisirea făcută de doamna de Clèves soțului ei.[1] În ambele cazuri se poate observa, de asemenea, cît de mult se deosebește verosimilul de adevărul istoric sau particular: „Este adevărat, spune Scudéry, că Chimène se căsătorește cu Cidul, dar nu este verosimil ca o fată cu simțul onoarei să se căsătorească cu ucigașul tatălui ei“[2]; și Bussy-Rabutin scrie: „Mărturisirea făcută de doamna de Clèves soțului ei este neobișnuită și nu poate fi spusă decît într-o povestire adevărată; dar atunci cînd născocești una, este ridicol să-ți înzestrezi eroina cu un sentiment atît de extraordinar.“[3] În ambele cazuri se vădește iarăși cît se poate de clar legătura strînsă, sau mai bine zis amalgamul între noțiunile de verosimil și bunăcuviință,

---

[1] Nu vom mai reveni aici asupra detaliilor acestor două procese, ale căror piese pot fi găsite pe de o parte în A. Gasté, *La Querelle du Cid*, Paris, 1898, și pe de altă parte în colecția din anul 1678 a ziarului *Mercure Galant*, în Valincour, *Lettres sur le sujet de la Princesse de Clèves* (1678), ediție procurată de A. Cazes, Paris (1925), și în *Conversations sur la critique de la Princesse de Clèves*, Paris, 1679. O scrisoare a lui Fontenelle către *Mercure* și o alta a lui Bussy-Rabutin către D-na de Sévigné, sînt publicate în apendice la ediția Cazes a romanului *La Princesse de Clèves*, Les Belles Lettres, Paris, 1934, la care trimit aici toate citatele din roman. Despre teoriile clasice ale verosimilului, a se consulta René Bray, *Formation de la doctrine classique*, Paris, 1927, și Jacques Schérer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, 1962.

[2] *Observations sur le Cid*, în Gasté, p. 75.

[3] *La Princesse de Clèves*, ed. Cazes, p. 198.

Scanned with CamScanner

amalgam perfect reprezentat de ambiguitatea bine cunoscută (*obligaţie* şi *probabilitate*) a verbului *a trebui:* subiectul piesei *Le Cid* este deficitar pentru că Chimène *nu trebuia* să-l primească pe Rodrigue după duelul fatal, să dorească victoria lui asupra lui Don Sanche, să accepte, chiar şi tacit, perspectiva unei căsătorii etc.; acţiunea din *La Princesse de Clèves* este deficitară pentru că doamna de Clèves *nu trebuia* să-l ia pe soţul ei drept confident, — ceea ce înseamnă evident că aceste acţiuni sînt contrare în acelaşi timp bunelor moravuri [1] şi oricărei previziuni rezonabile: infracţiune şi accident. Abatele d'Aubignac, excluzînd din teatru un act istoric ca uciderea Agrippinei de către Nero, scrie de asemenea: „Această barbarie ar apărea celor care ar vedea-o nu numai oribilă, dar şi de necrezut, pentru că ea *nu trebuia să se întîmple*"; tot el scrie, într-un mod mai teoretic: „Scena nu prezintă lucrurile aşa cum au fost, ci aşa cum *trebuiau să fie.*" [2] Se ştie încă de la Aristotel că subiectul teatrului — şi, prin extindere, al oricărei ficţiuni — nu este nici adevărul, nici posibilul, ci verosimilul, dar se tinde la identificarea din ce în ce mai evidentă a verosimilului cu *ceea ce ar trebui să fie.* Această identificare şi opoziţia între verosimil şi adevăr sînt enunţate concomitent, în termeni tipic platonicieni, de către abatele Rapin: „Adevărul nu face lucrurile decît aşa cum sînt şi verosimilul le face cum ar trebui să fie. Adevărul este aproape întotdeauna imperfect, prin amestecul de condiţii particulare care îl compun. Nimic nu se naşte în lume care, născîndu-se, să nu se îndepărteze de perfecţiunea ideii sale. Trebuie să căutăm originale şi modele în verosimil şi în principiile universale ale lucrurilor, pe care

---

[1] Aşa cum sînt înţelese în epocă. Lăsînd la o parte insipida dezbatere de fond, să notăm numai caracterul aristocratic destul de pronunţat al celor două critici în ansamblul lor: în *Le Cid*, spiritul de vendetă şi de pietate familială prevalînd asupra sentimentelor personale, iar în *La Princesse*, sfărîmarea legăturii conjugale şi disprețul faţă de orice fel de intimitate afectivă între soţi. Bernard Pingaud rezumă foarte bine (*Madame de La Fayete*, Seuil, p. 145) opinia majorităţii cititorilor, ostili mărturisirii, prin această frază: „Procedeul doamnei de Clevès li se pare *cît se poate de burghez.*"

[2] *La Pratique du Théâtre* (1657), ed. Martino, Alger, 1927, p. 76 şi 68. Subliniat de Gérard Genette.

nimic material sau particular nu le corupe". [1] Astfel *bună-cuviinţa internă* se confundă cu *conformismul*, sau *convenienţa*, sau *proprietatea* moravurilor cerută de Aristotel, ceea ce este în mod evident un element al verosimilului: „Prin proprietatea moravurilor, spune La Mesnardière, poetul trebuie să înţeleagă că nu trebuie niciodată să înfăţişeze, în afară numai dacă este absolut necesar, o fată vitează, o femeie savantă, un valet înţelept... Să aduci pe scenă aceste trei categorii de persoane cu aceste calităţi nobile, înseamnă să refuzi de-a dreptul verosimilul obişnuit... (Tot în afară numai dacă este absolut necesar) să nu facă niciodată dintr-un asiatic un războinic, dintr-un african un credincios, dintr-un persan un necredincios, dintr-un grec un iubitor de adevăr, dintr-un trac un generos, dintr-un german un subtil, dintr-un spaniol un modest, dintr-un francez un nepoliticos." [2] De fapt, verosimilul şi buna-cuviinţă se întîlnesc sub acelaşi criteriu, şi anume „tot ceea ce este conform cu opinia publică." [3] Această „opinie", reală sau presupusă, este aproape ceea ce am numi astăzi o ideologie, adică un corpus de maxime şi prejudecăţi care constituie o viziune asupra lumii şi în acelaşi timp un sistem de valori. Putem deci, deopotrivă, enunţa judecata cu privire la neverosimil fie într-o formă etică, cum ar fi: *Le Cid* este o piesă proastă fiindcă dă drept exemplu purtarea unei fiice denaturate [4], fie într-o formă logică, cum ar fi: *Le Cid* este o piesă proastă pentru că i se atribuie o purtare condamnabilă unei fete prezentată ca fiind cinstită [5]. Dar este cît se poate de clar că aceeaşi maximă se află la baza acestor două judecăţi şi anume că *o fată nu trebuie să se mărite cu ucigaşul tatălui ei*, sau că *o fată cinstită nu se mărită cu ucigaşul tatălui ei*; sau, mai bine şi mai modest spus, că *o fată cinstită nu trebuie să se mărite cu...*, etc:

---

[1] *Réflexions sur la Poétique* (1674), *Oeuvres*, Amsterdam, 1709, II, pp. 115—116.

[2] *La Poétique* (1639), citat de Bray, *op. cit.*, p. 221.

[3] Rapin, *op cit.*, p. 114. Aceasta este definiţia verosimilului dată de el.

[4] Scudéry (Gasté, pp. 79—80): deznodămîntul *Cidului* „şochează bunele moravuri", întreaga piesă „este un foarte prost exemplu".

[5] Chapelain (*Ibid.* pag. 365): „Subiectul *Cidului* este defectuos în partea sa esenţială... căci... buna-cuviinţă a moravurilor unei fete prezentată ca fiind virtuoasă nu este păstrată de către Poet".

Scanned with CamScanner

ceea ce înseamnă că un asemenea fapt ar putea fi, la limită, posibil şi de conceput, dar numai *ca un accident*. Or teatrul (ficţiunea) nu trebuie să reprezinte decît *esenţialul*. Purtarea imorală a Chimènei, imprudenţa doamnei de Clèves sînt acţiuni „extravagante" conform termenului atît de expresiv utilizat de Bussy, şi *extravaganţa este un privilegiu al realului*.

Aceasta este, caracterizată în linii mari, atitudinea spirituală pe care se bazează în mod explicit teoria clasică a verosimilului, şi implicit toate sistemele de verosimilitate încă în vigoare în genuri populare precum romanul poliţist, foiletonul sentimental, western-ul etc. De la o epocă la alta, de la un gen la altul, conţinutul sistemului, cu alte cuvinte cuprinsul normelor sau *judecăţilor de esenţă* care îl constituie, poate varia în totul sau doar în parte (d'Aubignac remarcă, de exemplu, că verosimilul politic al grecilor, care erau republicani şi a căror „credinţă" era că „monarhia e întotdeauna tiranică", nu mai e admisibil pentru un spectator francez din secolul al XVII-lea : „nu vrem deloc să credem că regii pot fi răi" [1]; ceea ce subzistă şi defineşte verosimilul este principiul formal al respectului pentru normă, adică existenţa unui raport de implicaţie între purtarea particulară atribuită cutărui personaj şi cutare maximă generală [2], implicită şi admisă. Acest raport de implicaţie funcţionează şi ca un principiu de *explicaţie :* generalul determină şi deci explică particularul ; a înţelege comportarea unui personaj (de exemplu) înseamnă a o putea raporta la o maximă admisă, şi această referire este primită ca o întoarcere de la efect la cauză : Rodrigue îl provoacă pe conte *pentru că* „nimic nu poate împiedica un fiu de nobil să răzbune moartea tatălui său", şi invers, o anumită comportare este de neînţeles, sau *extravagantă,* atunci cînd nici o maximă admisă n-o poate justifica. Pentru a înţelege mărturisirea doamnei de Clèves, ar trebui s-o raportăm la

---

[1] *Pratique du Théâtre*, pp. 72—73.

[2] Se ştie că pentru Aristotel o maximă este expresia unei generalităţi privind comportările umane *(Retorica,* II, 1394 a) ; dar e vorba de maximele oratorului. Maximele verosimilului pot fi de un grad de generalitate foarte variabil, căci se ştie bine, de exemplu, că verosimilul comediei nu este acelaşi cu cel al tragediei sau al epopeei.

o maximă cum ar fi : „o femeie cinstită trebuie să împărtășească totul soțului ei" ; în secolul al XVII-lea această maximă nu este admisă (ceea ce de fapt înseamnă că nu există) ; i-ar fi preferată mai degrabă aceasta, propusă în *Mercure Galant* de către un cititor scandalizat : „o femeie nu trebuie să se încumete niciodată să provoace neliniște soțului său", purtarea principesei este deci de neînțeles în sensul precis că este *o acțiune fără maximă.* Și se știe de altfel că Doamna de La Fayette este prima care revendică, prin gura eroinei sale, gloria puțin cam scandaloasă a acestei anomalii : „Am să-ți fac o mărturisire ce n-a fost făcută niciodată unui soț" ; și din nou : „Ciudățenia unei astfel de mărturisiri, pentru care nu mai găsea un alt exemplu" ; și din nou : „Nu există în lume o altă aventură asemănătoare cu a mea" ; și chiar (aici trebuie să ținem seama de situație, care îi impune să se prefacă în fața reginei-delfine, dar oricum cuvintele sînt de reținut) : „Această poveste nu mi se pare deloc verosimilă" [1]. O asemenea paradă de originalitate este prin ea însăși o sfidare a spiritului clasic ; trebuie totuși să adăugăm că pe de altă parte Doamna de la Fayette se pusese oarecum la adăpost, plasîndu-și eroina într-o asemenea situație încît mărturisirea devenea singura ieșire posibilă, justificînd astfel prin *necesar* (cu sensul grecesc al cuvîntului *anankaion* la Aristotel, acela de inevitabil) ceea ce nu putea fi justificat prin verosimil : soțul său vrînd s-o oblige să revină la curte, doamna de Clèves este *silită* să-i înfățișeze motivul retragerii sale, după cum de altfel prevăzuse dinainte : „Dacă domnul de Clèves se încăpățînează să o împiedice sau să-i afle motivele, poate-i voi face rău, și mie de asemenea, spunîndu-i-le." Dar ne dăm seama că acest fel de motivație nu este decisiv în ochii autoarei, din moment ce această frază este contestată de o alta : „Se întreba de ce a făcut un lucru atît de riscat, și găsea că pornise s-o facă aproape fără să fi avut intenția" [2] ; într-adevăr, o intenție constrînsă nu este chiar o intenție ; singurul răspuns la *de ce*, este : *pentru că nu putea face altfel*, dar acest *pentru că* de necesitate nu

---

[1] *La Princesse de Clèves*, pp. 109, 112, 126 și 121.
[2] *Ibid.*, p. 105, 112.

este de-o foarte înaltă demnitate psihologică şi pare a nu fi fost deloc luat în seamă în cearta mărturisirii : după „morala" clasică, singurele motive respectabile sînt motivele de verosimilitate.

Povestirea verosimilă este deci o povestire ale cărei acţiuni răspund, ca tot atîtea aplicaţii sau cazuri particulare, unui corp de maxime admise ca fiind adevărate de către publicul căruia i se adresează, dar aceste maxime, prin însuşi faptul că sînt admise, rămîn cel mai adesea implicite. Raportul între povestirea verosimilă şi sistemul de verosimilitate căruia i se supune este deci prin esenţă mut : convenţiile genului funcţionează ca un sistem de forţe şi de constrîngeri naturale, cărora povestirea li se supune oarecum fără a le percepe, şi *a fortiori* fără a le numi. În western-ul clasic, de exemplu, regulile de comportare (între altele) cele mai stricte sînt aplicate fără a fi vreodată explicate, fiindcă sînt de la sine înţelese în contractul tacit dintre operă şi publicul său. Verosimilul este deci aici un semnificat fără semnificant, sau mai degrabă nu are alt semnificant decît opera însăşi. De unde plăcerea destul de mare pe care o dau operele verosimile, plăcere care adesea compensează, cu prisosinţă, sărăcia sau platitudinea ideologiei lor : relativa tăcere a funcţionării lor.

La celălalt capăt al lanţului, adică la extrema opusă a acestei stări de verosimil implicit, s-ar găsi operele cele mai emancipate de orice fidelitate faţă de *opinia publicului*. Aici, povestirea nu se mai preocupă de respectarea unui sistem de adevăruri generale, ea nu depinde decît de un adevăr particular sau de o imaginaţie profundă. Originalitatea radicală, independenţa unei astfel de poziţii o situează într-adevăr, din punct de vedere ideologic, la antipodul servilităţii verosimilului ; dar ambele atitudini au un punct comun, şi anume dispariţia în egală măsură a comentariilor şi justificărilor. Să citäm numai ca exemple pentru cea de-a doua atitudine tăcerea dispreţuitoare în care este învăluită în *Le Rouge et le Noir* tentativa de omor a lui Julien împotriva doamnei de Rênal, sau în *Vanina Vanini* căsătoria finală a Vaninei cu prinţul Savelli : aceste acţiuni brutale nu sînt în ele însele mai „incomprehensibile" decît multe altele, şi chiar celui mai neîndemînatic dintre romancierii realişti nu i-ar fi greu să le justifice prin mijloacele unei psihologii

să-i zicem confortabile : dar pare-se că Stendhal a ales deliberat, prin refuzul lui de a da orice explicaţie, să le păstreze, sau poate să le confere acea individualitate sălbatică ce constituie imprevizibilul marilor acţiuni — şi al marilor opere. Accentul de adevăr, la mii de leghe de orice fel de realism, nu se desparte aici de sentimentul violent al unui arbitrar din plin asumat, şi care neglijează să se justifice. Există poate ceva de acest gen în enigmatica *La Princesse de Clevès*, căreia Bussy-Rabutin îi reproşa că „a urmărit mai degrabă să nu semene cu celelalte romane decît să urmeze bunul-simţ". Vom remarca în orice caz acest efect, care ţine poate în acelaşi timp de partea sa de „clasicism" (adică respectul pentru verosimil) şi de partea sa de „modernism" (disprețul pentru verosimilitate) : extrema rezervă a comentariului şi absenţa aproape totală a maximelor generale [1], lucru ce poate surprinde într-o povestire a cărei redactare finală i se atribuie uneori lui La Rochefoucauld şi care trece cel puţin drept romanul unui „moralist". În realitate, nimic nu e mai străin stilului său ca epifraza [2] sentenţioasă : ca şi cum acţiunile ar fi întotdeauna mai prejos sau mai presus de orice comentariu. Acestei situaţii paradoxale îi datorează poate *La Princesse de Clevès* valoarea sa exemplară ca tip şi emblemă a povestirii pure.

Modul în care cele două „extremităţi", reprezentate aici de povestirea verosimilă cea mai docilă şi de povestirea neverosimilă cea mai emancipată, se întîlnesc în acelaşi mutism cu privire la mobilurile şi maximele acţiunii, în prima prea evidente, în a doua prea obscure pentru a fi expuse, ne determină în mod logic să presupunem în scara povestirilor o „gradaţie" în maniera pascaliană, unde rolul

---

[1] Bernard Pingaud *(op. cit.*, p. 139) afirmă contrariul, ceea ce surprinde oarecum, chiar dacă ţinem seama de cele cîteva rare maxime atribuite unor personaje, care nu intră în discuţia noastră (singura excepţie, cu atît mai marcată : seria maximelor lui Nemours asupra balului, pp. 37—38).

[2] Aici termenul este deviat de la sensul retoric strict (expansiune neaşteptată dată unei fraze în aparenţă încheiată), pentru a desemna orice intervenţie a *discursului* în *povestire* : adică aproape ceea ce retorica numea, printr-un cuvînt care ne-a devenit din alte motive incomod, *epifonem*.

primei trepte, care este *ignoranţa naturală*, ar fi deţinut de povestirea verosimilă, iar rodul celei de-a treia trepte, cu *ignoranţa savantă care se cunoaşte*, de povestirea enigmatică ; ar rămîne deci să reperăm tipul de povestire corespunzînd *intermediarului*, tipul de povestire *semi-abilă*, altfel spus : povestirea care a ieşit din tăcerea naturală a verosimilului şi n-a ajuns încă la tăcerea profundă a ceea ce ne-ar place să numim, împrumutînd titlul unei cărţi a lui Yves Bonnefoy, *improbabilul*. Înlăturînd, pe cît posibil, din această gradaţie, orice conotaţie valorizantă, am putea situa în zona medie un tip de povestire prea îndepărtat de poncifurile verosimilului pentru a putea conta pe un consens al opiniei comune, dar în acelaşi timp prea ataşat asentimentului acestei opinii pentru a-i impune fără comentarii acţiuni a căror raţiune ar risca atunci să-i scape : povestire prea originală (poate prea „adevărată") pentru a mai fi transparentă publicului său, dar încă [1] prea timidă sau prea complezentă pentru a-şi asuma opacitatea. O astfel de povestire ar fi obligată să caute a-şi crea transparenţa care îi lipseşte multiplicînd explicaţiile, suplinind de fiecare dată maximele, ignorate de public, capabile să justifice conduita personajelor sale şi înlănţuirea intrigilor, în fine, inventîndu-şi propriile poncifuri şi simulînd în întregime şi pentru nevoile propriei cauze un *verosimil artificial* care ar fi teoria — de astă dată obligatoriu explicită şi declarată — a propriei sale practici. Acest tip de povestire nu este o pură ipoteză, îl cunoaştem cu toţii, şi, sub formele lui degradate, îmbîcseşte încă literatura cu inepuizabila lui vorbărie. Aici să-l considerăm mai degrabă sub aspectul său cel mai glorios, care se întîmplă să fie şi cel mai caracteristic, şi cel mai accentuat : este vorba, evident, de povestirea balzaciană. Deseori au fost ironizate (şi deseori imitate) acele clauze pedagogice care introduc cu puternică masivitate întoarcerile în trecut explicative din *La Comédie humaine* : *Iată de ce... Pentru a înţelege cele ce urmează, sînt necesare poate cîteva explicaţii... Aceasta necesită o explicaţie... Este nece-*

[1] Termenul nu trebuie luat într-un sens temporal. Dacă există aici o evoluţie istorică, ea este departe de a fi riguroasă.

sar să intrăm aici în cîteva detalii... Pentru a înțelege această întîmplare este necesar... etc. Dar demonul explicativ, la Balzac, nu are în vedere exclusiv, și nici în principal, înlănțuirea faptelor; manifestarea sa cea mai frecventă și cea mai caracteristică este tocmai justificarea faptului particular printr-o lege generală, care se presupune a fi necunoscută, sau poate uitată de către cititor, și pe care naratorul trebuie să i-o comunice sau să i-o amintească, de unde și acele ticuri bine cunoscute: *Ca toate fetele bătrîne... Cînd o curtizană... Numai o ducesă...* Viața de provincie, de exemplu, presupusă a fi la o distanță cvasietnografică de cititorul parizian, oferă prilejul unei solicitudini didactice inepuizabile: „Domnul Grandet se bucura la Saumur de o reputație ale cărei cauze și efecte nu vor fi pe deplin înțelese de persoanele care n-au trăit cît de cît în provincie... Aceste cuvinte trebuie să li se pară obscure celor care nu au observat încă moravurile specifice orașelor împărțite în cartiere bogate și cartiere sărace... Doar voi, bieți iloți de provincie pentru care distanțele sociale sînt mai lungi de parcurs decît pentru parizienii în ochii cărora ele se micșorează din zi în zi... doar voi veți înțelege..." [1] Pătruns fiind de această dificultate, Balzac n-a cruțat nimic pentru a constitui și a impune, și se știe cît de bine a reușit în această privință, un verosimil provincial, care este o adevărată antropologie a provinciei franceze, cu structurile sale sociale (după cum am văzut), caracterele sale (avarul provincial de tip Grandet opus avarului parizian de tip Gobseck), categoriile sale profesionale (a se vedea avocatul de provincie din *Illusions perdues*), moravurile sale („viața măruntă care se duce în provincie... moravurile oneste și severe ale provinciei... unul dintre acele războaie fără cruțare care se duc în provincie"), trăsăturile sale intelectuale („acel geniu al analizei pe care îl au provincialii... cît sînt de calculați oamenii din provincie... cît de bine știu să se prefacă oamenii din provincie"), pasiunile sale („una din acele dușmănii surde și capitale, cum se întîlnesc în provincie"): sînt tot

[1] *Eugénie Grandet*, ed. Garnier, p. 10; *Illusions perdues*, p. 36; *Ibid.*, p. 54.

atîtea formule[1] care, alături de multe altele, alcătuiesc un fel de *background* ideologic „necesar înţelegerii" unei bune părţi din *La Comédie humaine*. Balzac, după cum se ştie, are „teorii despre orice"[2], dar aceste teorii nu sînt expuse doar de dragul teoretizării, ci sînt în primul rînd în slujba povestirii : ele îi servesc în fiecare clipă drept garanţie, justificare, drept *captatio benevolentiae*, ele îi astupă toate fisurile şi marchează toate răspîntiile.

Căci adesea povestirea balzaciană este destul de departe de acea înlănţuire infailibilă care i se atribuie în virtutea propriilor sale asigurări, şi de ceea ce Maurice Bardèche numeşte „aparenta sa rigoare" ; acelaşi critic observă astfel numai în *Le Curé de Tours* „puterea abatelui Troubert, conducător ocult al Congregaţiei, pleurezia domnişoarei Gamard şi complezenţa vicarului general, care moare tocmai cînd este nevoie de pelerina sa episcopală", ca fiind tot atîtea „coincidenţe puţin cam prea numeroase pentru a trece neobservate"[3]. Dar nu numai aceste capricii ale hazardului dezvăluie cititorului neîncrezător, la fiecare cotitură, ceea ce Valéry ar fi numit *mîna lui Balzac*. Mai puţin evidente, dar mai numeroase şi în fond mai importante, sînt intervenţiile care se referă la determinarea comportărilor, individuale şi colective, şi care vădesc voinţa autorului de a conduce acţiunea, cu orice preţ, într-o anumită direcţie şi nu în alta. Marile secvenţe de intrigă pură, intrigă modernă, precum „executarea" lui Rubempré în partea a doua din *Illusions perdues*, sau intrigă juridică, precum cea a lui Séchard în partea a treia, sînt pline de asemenea acţiuni decisive ale căror consecinţe ar putea la fel de bine să fie cu totul altele, de asemenea „erori fatale" care ar fi putut determina victoria, de acele „abilităţi desăvîrşite" care ar fi trebuit să se transforme într-o catastrofă. Cînd un personaj de-al lui Balzac este pe calea reuşitei, toate actele sale contribuie la aceasta ; cînd alunecă pe panta eşecului, toate actele sale — care pot fi aceleaşi, la fel de bine —

---

[1] *Eugénie Grandet, Le Curé de Tours, La Vieille Fille, Le Cabinet des Antiques, passim.*

[2] Claude Roy, *Le Commerce des classiques*, p. 191.

[3] *Balzac romancier*, p. 253.

Scanned with CamScanner

duc la pieirea lui[1]: nu există o mai frumoasă ilustrare a incertitudinii şi reversibilităţii lucrurilor omeneşti. Dar Balzac nu acceptă să recunoască această indeterminare de care profită totuşi fără scrupule, şi mai puţin încă lasă să se întrevadă modul în care el însuşi manevrează cursul evenimentelor: şi tocmai aici intervin justificările teoretice. „Destul de des — recunoaşte el însuşi în *Eugénie Grandet*[2] — anumite acţiuni ale vieţii omeneşti par, *literar vorbind*, *neverosimile*, deşi sînt adevărate. Dar oare aceasta nu se întîmplă din pricină că omitem aproape întotdeauna să proiectăm asupra hotărîrilor noastre spontane un fel de lumină psihologică, neexplicînd motivele concepute în mod misterios care le-au necesitat?... Multă lume preferă să nege deznodămintele decît să măsoare forţa raporturilor, a nodurilor, a legăturilor care sudează tainic două fapte în ordinea morală". Vedem deci că „lumina psihologică" are de fapt ca funcţie, aici, înlăturarea neverosimilului, dezvăluind — sau presupunînd — *raporturile*, *nodurile*, *legăturile* care asigură, de bine, de rău, coerenţa a ceea ce Balzac denumeşte ordinea morală. De unde acele entimeme caracteristice discursului balzacian, ce umplu de bucurie pe cunoscători, din care unele îşi ascund cu greu funcţia de colmatare. Astfel, de ce oare nu ghiceşte domnişoara Cromon sentimentele lui Athanase Granson? „Capabilă să inventeze rafinamentele de grandoare sentimentală care o pierduseră iniţial, ea nu le mai recunoştea la Athanase. *Acest fenomen moral nu va părea neobişnuit oamenilor care ştiu* că virtuţile inimii sînt tot atît de independente de cele ale spiritului pe cît sînt facultăţile geniului de nobleţea sufletului. Oamenii completi sînt atît de rari încît Socrate, etc."[3] De ce oare Birotteau nu este pe deplin satisfăcut de existenţa sa după ce a intrat în stăpînirea moştenirii lui Chapeloud? „Deşi ajunsese la bunăstarea pe care o doreşte orice fiinţă şi la care visase

---

[1] „În viaţa ambiţioşilor şi a tuturor celor care nu pot parveni decît cu ajutorul oamenilor şi lucrurilor, printr-un plan de comportare mai mult sau mai puţin pus la punct, urmărit, menţinut, se iveşte un moment critic cînd o forţă oarecare îi supune la grele încercări: totul le lipseşte dintr-o dată, firele se rup, se încurcă, nenorocirea apare peste tot". (*Illusions perdues* p. 506). La Balzac această forţă se numeşte adesea Balzac.

[2] P. 122. Subliniat de noi.

[3] *La Vieille Fille*, p. 101. Subliniat de noi.

Scanned with CamScanner

atît de des, *cum* oricui îi e greu, *chiar* unui preot, să trăiască fără o marotă, de optsprezece luni abatele Birotteau înlocuise cele două pasiuni ale sale satisfăcute, prin dorinţa de a ocupa un post de canonic." [1] De ce acelaşi abate Birotteau abandonează oare salonul domnişoarei Gamard (ceea ce, după cum se ştie, este chiar originea dramei)? „Cauza acestei dezertări este uşor de înţeles. [2] *Deşi* vicarul era unul din cei cărora într-o zi trebuie să le aparţină raiul în virtutea hotărîrii: Fericiţi cei săraci cu duhul!, *asemeni* multor proşti, el nu putea suporta plictiseala pe care i-o provocau alţi proşti. Oamenii săraci cu duhul seamănă cu buruienile care se simt bine în pămînturile fertile, şi le place cu atît mai mult să fie distraţi cu cît se plictisesc ei înşişi." [3] Este evident că am putea spune tot atît de bine contrariul, la nevoie, şi nu există maxime care să cheme mai irezistibil răstălmăcirea ducassiană. Dacă ar fi necesar, domnişoara Cormon ar recunoaşte la Athanase propriile sale gingăşii, pentru că *gîndurile mari vin din inimă*; Birotteau s-ar mulţumi cu apartamentul său pentru că *un prost n-are destulă stofă ca să fie ambiţios*; s-ar simţi bine în salonul beoţian al domnişoarei Gamard pentru că *asinus asinum fricat* etc. Se întîmplă dealtfel ca acelaşi fapt să antreneze succesiv două consecinţe opuse, la o distanţă de cîteva rînduri: „Întrucît natura spiritelor înguste le îndeamnă să ghicească lucrurile mărunte, el se cufundă deodată în adînci meditaţii despre aceste patru evenimente imperceptibile pentru oricare altul"; dar: „Vicarul recunoştea, puţin cam tîrziu de fapt [4], semnele unei persecuţii surde... ale căror intenţii duşmănoase ar fi fost fără îndoială mult mai repede ghicite de un om inteligent." [5] Sau iarăşi: „Cu acea agerime cercetătoare pe care o capătă preoţii obişnuiţi să dirijeze conştiinţele şi să

---

[1] *Le Curé de Tours*, p. 11. Să urmărim aici *concatenatio rerum* pînă la sfîrşit, unde vedem o cauză mare zămislind un efect mic: „...*Iată de ce* probabilitatea numirii sale, speranţele care i se dăduseră la doamna de Listomère îl zăpăciră *atît de tare*, încît nu-şi aminti că-şi uitase acolo umbrela decît cînd ajunse acasă la el." Subliniat de noi.

[2] Frumos exemplu de *denegaţie*.

[3] *Ibid.*, p. 23. Subliniat de noi.

[4] Adevăratul motiv al acestei întîrzieri este că Balzac avea nevoie de un început *in medias res*.

[5] *Ibid.*, p. 13 şi p. 14.

Scanned with CamScanner

răscolească nimicuri în adîncul confesionalului, abatele Birotteau"... ; dar : „Abatele Birotteau, care nu avea de loc experienţa lumii şi a moravurilor acesteia, şi care îşi ducea viaţa între liturghie şi confesional, ocupat în mare măsură să hotărască în cazurile de conştiinţă cele mai uşoare, în calitatea sa de confesor al pensioanelor oraşului şi al cîtorva suflete pioase care-l apreciau, abatele Birotteau putea fi considerat un copil mare." [1] Bineînţeles, este şi neglijenţă în aceste mici contradicţii pe care Balzac le-ar fi putut cu uşurinţă elimina dacă şi-ar fi dat seama de ele, dar asemenea lapsusuri dezvăluie şi profunde ambivalenţe, pe care „logica" povestirii nu le poate reduce decît la suprafaţă. Abatele Troubert reuşeşte pentru că la cincizeci de ani se hotărăşte să se prefacă, ascunzîndu-şi ambiţia şi *capacitatea*, şi să treacă drept bolnav, ca Sixtus al cincilea, dar o conversiune atît de bruscă ar putea la fel de bine să trezească neîncrederea clerului din Touraine (ea trezeşte dealtfel neîncrederea abatelui Chapeloud) ; pe de altă parte, el reuşeşte şi pentru că a fost făcut de Congregaţie „proconsulul necunoscut al regiunii Touraine" ; de ce această alegere ? datorită „poziţiei canonicului în senatul femeiesc care făcea atît de bine poliţia oraşului", datorită, de asemenea, „capacităţii sale personale" [2] : vedem cum, aici ca şi în alte romane, „capacitatea" unui personaj este o armă cu două tăişuri : motiv pentru a-l înălţa, motiv pentru a nu avea încredere în el şi deci pentru a-l distruge. Asemenea ambivalenţe de motivaţie îi lasă deci romancierului toată libertatea, cu obligaţia pentru el de a insista, cu ajutorul epifrazei, cînd pe o valoare, cînd pe cealaltă. Între un imbecil şi un intrigant profund, de exemplu, partida este egală : după cum hotărăşte autorul, abilul va cîştiga datorită abilităţii sale (aceasta este lecţia din *Le Curé de Tours*), sau va fi victima propriei sale abilităţi (aceasta este lecţia din *La Vieille Fille*). O femeie jignită poate, după dorinţă, fie să se răzbune de ciudă, fie să ierte din dragoste : doamna de Bargeton onorează, succesiv, cele două virtualităţi în *Illusions perdues*. De

[1] *Ibid.*, p. 14 şi p. 16.
[2] *Ibid.*, p. 72.

Scanned with CamScanner

vreme ce orice sentiment poate la fel de bine, la nivelul psihologiei romaneşti, să justifice orice compontare, determinările sînt aproape întotdeauna, aici, pseudo-determinări ; şi totul se petrece ca şi cum Balzac, conştient şi neliniştit de această libertate compromiţătoare, ar fi încercat să o disimuleze multiplicînd, puţin cam la întîmplare, acele *pentru că, deci, căci,* toate acele motivaţii pe care le-am numi *pseudo-subiective* (după cum Spitzer numea „pseudo-obiective" motivaţiile atribuite de Charles-Louis Philippe personajelor sale), şi a căror abundenţă suspectă nu face decît să ne sublinieze, la urma urmelor, ceea ce ele ar vrea să mascheze : *arbitrariul povestirii.*

Acestei tentative disperate îi datorăm cel puţin unul din exemplele cele mai uimitoare de ceea ce am putea numi invadarea povestirii de către discurs. Desigur, la Balzac, discursul explicativ şi moralist mai este încă, cel mai adesea (şi oricîtă plăcere i-ar face autorului, iar în mod accesoriu cititorului), strict subordonat intereselor povestirii, şi echilibrul între aceste două forme ale vorbirii romaneşti pare a fi oarecum menţinut ; cu toate acestea, chiar ţinut în frîu de un autor foarte vorbăreţ dar foarte ataşat de mişcarea dramatică, discursul se desfăşoară, proliferează şi adesea pare a fi pe punctul de a înăbuşi cursul evenimentelor pe care are funcţia să le explice. Astfel încît predominanţa narativului este de pe acum dacă nu contestată, cel puţin ameninţată, în această operă reputată totuşi ca fiind sinonimă cu „romanul tradiţional". Încă un pas şi acţiunea dramatică va trece pe planul doi ; povestirea îşi va pierde pertinenţa în favoarea discursului : preludiu la disoluţia genului romanesc şi afirmarea *literaturii,* în sensul modern al cuvîntului. De la Balzac la Proust de exemplu, distanţa este mai mică decît s-ar crede — şi Proust, dealtminteri, o ştia mai bine ca oricine.

Să revenim acum la cele două dispute asupra verosimilului. În mijlocul acestor mărturii atît de caracterizate de *iluzie realistă* — de vreme ce se discută dacă Chimène sau doamna de Clèves *au avut* sau *n-au avut dreptate* să acţioneze aşa cum au făcut-o, pentru ca două secole mai tîr-

ziu să se cerceteze care au fost „adevăratele" lor mobile [1] —, vom întîlni două texte foarte departe de o asemenea atitudine ca aspect şi intenţie, şi care au în comun (în ciuda unor mari diferenţe de amploare şi de perspectivă) un fel de cinism literar destul de salubru. Primul este un pamflet de aproximativ zece pagini, atribuit în general lui Sorel, şi intitulat *Le Jugement du Cid, composé par un Bourgeois de Paris, Marguillier de sa Paroisse* [2]. Autorul are pretenţia că exprimă, împotriva opiniei „docţilor" reprezentaţi de Scudéry, părerea „poporului", care îşi bate joc de Aristotel şi judecă meritul pieselor după plăcerea pe care i-o produc: „Consider că (*Le Cid*) este foarte bun pentru unicul motiv că a fost foarte apreciat". Acest apel la judecata publicului va fi, după cum se ştie, atitudinea constantă a autorilor clasici, şi în special a lui Molière; argument de altfel decisiv împotriva regulilor care pretind că se bazează numai pe preocuparea pentru eficacitate. Mai puţin clasică, şi chiar, am putea spune, tipic barocă, este precizarea că plăcerea pe care o provoacă *Le Cid* constă în „ciudăţenia

---

[1] Un exemplu pentru această atitudine îl constituie Jacques Chardonne: „Această mărturisire a fost criticată în secolul al XVII-lea. A fost considerată inumană şi mai ales neverosimilă. Nu există decît o explicaţie: este o nesăbuinţă. Dar o asemenea nesăbuinţă nu este posibilă decît dacă o soţie îşi iubeşte soţul". Iar mai sus: „Doamna de Clèves nu-l iubeşte deloc (pe soţul ei). Crede numai că-l iubeşte. Dar îl iubeşte mai puţin decît i se pare. Şi totuşi îl iubeşte mult mai mult decît o ştie ea însăşi. Aceste incertitudini intime constituie complexitatea şi întreaga mişcare a sentimentelor reale." (*Tableau de la littérature française*, Gallimard, 128). Explicaţia este seducătoare, ea nu are decît neajunsul de a uita că sentimentele doamnei de Clèves — pentru soţul ei ca şi pentru Nemours — nu sînt sentimente reale, ci sentimente de ficţiune şi de limbaj: adică sentimente pe care le epuizează totalitatea enunţurilor prin care povestirea le *semnifică*. A ne întreba despre *realitatea* (în afara textului) sentimentelor doamnei de Clèves este tot atît de himeric ca a ne întreba cîţi copii avea *în realitate* Lady Macbeth, sau dacă don Quijote îl citise *într-adevăr* pe Cervantes. Este desigur legitim să căutăm semnificaţia profundă a unui act ca acela al doamnei de Clèves, considerat ca un lapsus (o *étourderie*) care trimite la vreo realitate mai obscură: dar atunci, cu voie sau fără voie, nu întreprindem psihanaliza doamnei de Clèves, ci pe aceea a Doamnei de La Fayette, sau (şi) pe aceea a cititorului. De exemplu: „Dacă doamna de Clèves se destăinueşte domnului de Clèves, o face pentru că pe el îl iubeşte; dar domnul de Clèves nu este soţul ei: este tatăl ei."

[2] Gasté, pp. 230—240.

Scanned with CamScanner

şi extravaganţa sa". Această plăcere a ciudăţeniei, pe care o confirmă Corneille în Examenul său din 1660, amintind că vizita, atît de criticată, pe care Rodrigue o face Chimènei după moartea contelui, a provocat „un anume freamăt în asistenţă, care manifestă o minunată curiozitate şi o atenţie sporită", pare să dovedească îndeajuns că această conformitate cu opinia nu este singurul mijloc de a obţine adeziunea publicului: ceea ce nu este departe de a contesta întreaga teorie a verosimilului, sau de a impune reaşezarea ei pe baze noi. Dar iată şi punctul capital al argumentării, unde vom vedea că această apărare este nedespărţită de o anumită formă nepertinentă a ceea ce vom numi mai tîrziu, în altă parte, *dezvăluirea procedeului*: „Ştiu, spune Sorel, că nu este deloc plauzibil (=verosimil) ca o fată să fi vrut să se mărite cu ucigaşul tatălui său, *dar aceasta a oferit prilejul să se spună cuvinte frumoase...* Ştiu bine că regele greşeşte cînd, în loc să trimită să-l aresteze pe don Gormas, îl trimite să se roage de împăcare, dar dacă *lucrurile nu s-ar fi petrecut aşa, acesta n-ar fi murit...* Ştiu că regele trebuia să fi dat ordin în port, fiind avertizat de intenţiile maurilor, *dar dacă ar fi făcut-o, Cidul n-ar mai fi putut să-i facă acel mare serviciu care îl obligă pe rege să-l ierte.* Ştiu bine că infanta este un personaj inutil, *dar trebuia umplută piesa.* Ştiu bine că don Sanche este un biet neghiob, *dar trebuia să-şi ofere spada ca s-o sperie pe Chimène.* Ştiu tot atît de bine că nu era nevoie ca don Gormas să-i spună slujnicei sale despre ceea ce urma să se hotărască în consiliu: *dar autorul n-a ştiut să spună toate acestea în alt mod.* Ştiu bine că acţiunea se petrece cînd la palat, cînd în piaţa publică, cînd în cameră la Chimène, cînd în apartamentul infantei sau al regelui, şi totul este atît de confuz încît uneori treci dintr-un loc în altul ca prin minune, fără să fi deschis vreo uşă: *dar autorul avea nevoie de toate acestea.*"[1] În toiul disputei, la cîteva săptămîni după verdictul Academiei, o asemenea apărare însemna a da cu bâtul în baltă; dar astăzi, cînd Scudéry, Chapelain şi Richelieu sînt morţi, iar *Le Cid* mai viu ca niciodată, putem recunoaşte că Sorel are gură de aur şi spune cu voce tare ceea ce orice autor cu siguranţă că-şi

[1] Subliniat de noi.

spune în gînd : la eternul *de ce ?* al criticii verisimiliste, adevăratul răspuns este : *pentru că am nevoie de toate acestea.* Verosimilul şi buna-cuviinţă nu sînt foarte adesea decît oneste frunze de viţă, şi nu este rău ca din cînd în cînd — spre marea revoltă a bigotelor — un epitrop să dezvăluie anumite funcţii.

Le Jugement du Cid voia să fie, în felul său indiscret, o apărare a piesei ; *Lettres à Madame la Marquise de *** sur le sujet de la Princesse de Clèves* ale lui Valincour (1679) se prezintă mai curînd ca o critică a romanului ; critică adesea riguroasă în detaliu, dar a cărei seriozitate constituia mai degrabă un omagiu decît un atac. Această carte se compune din trei „Scrisori", dintre care prima tratează despre *felul cum este condusă povestirea* şi *modul în care se înlănţuie evenimentele*, a doua despre *sentimentele* personajelor, şi a treia despre *stil*. Neglijînd-o aici pe cea de-a treia, trebuie să remarcăm mai întîi că a doua scrisoare o reia adesea pe prima, şi că nu „sentimentele" îl interesează cel mai mult pe Valincour. Astfel că mărturisirea, piesă capitală în dezbaterea instituită în *Mercure Galant*, nu îi inspiră (abţinere demnă de remarcat) *nici un* comentariu psihologic despre doamna de Clèves, ci numai un elogiu al efectului patetic produs de această scenă, urmat de o critică a atitudinii soţului, şi de evocarea unei scene asemănătoare dintr-un roman al doamnei de Villedieu. Dacă Valincour critică frecvent, după obiceiul epocii, comportarea personajelor (imprudenţa doamnei de Clèves, neîndemînarea şi indiscreţia domnului de Nemours, lipsa de perspicacitate şi pripeala domnului de Clèves, de exemplu), nu o face decît în măsura în care aceasta interesează desfăşurarea povestirii, ceea ce constituie adevărata sa preocupare. Ca şi Sorel, deşi cu mai puţină dezinvoltură, Valincour pune accentul pe funcţia diferitelor episoade : am văzut astfel scena mărturisirii justificată prin ceea ce am putea numi *funcţia sa imediată* (pateticul) ; Valincour o examinează de asemenea în *funcţia sa pe termen*, care este şi mai importantă. Căci principesa nu mărturiseşte numai soţului ei sentimentul pe care-l încearcă pentru un alt bărbat (pe care nu-l numeşte : de unde un prim efect pe termen, curiozitatea şi ancheta domnului de Clèves) ; ea îl mărturiseşte, fără să ştie, şi lui Nemours, ascuns la numai doi paşi, şi care aude

tot, şi se recunoaşte după anumite detalii [1]. De unde efectul produs asupra lui Nemours, oscilînd între bucurie şi disperare ; de unde confidenţa lui Nemours, care povesteşte întreaga aventură unuia dintre prietenii săi, care o va repeta iubitei sale, care o va repovesti reginei-delfine, care o va repeta doamnei de Clèves în prezenţa lui Nemours (scenă !) ; de unde reproşurile pe care principesa le face soţului ei pe care îl bănuieşte în mod firesc de a fi la originea indiscreţiilor ; reproşuri reciproce ale domnului de Clèves aduse soţiei sale ; iată cîteva efecte pe termen ale acestei scene a mărturisirii, care au fost şi sînt încă [2] neglijate de cea mai mare parte a cititorilor, fascinaţi de dezbaterea asupra motivelor, într-atît este de adevărat că întrebarea *cum se explică aceasta ?* îi face să uite o alta, *la ce serveşte aceasta ?* Valincour însă n-o uită deloc. „Ştiu de asemenea foarte bine, spune el în legătură cu confidenţa lui Nemours, că ea este introdusă *pentru a pregăti* situaţia stînjenitoare în care se vor găsi *mai apoi* doamna de Clèves şi domnul de Nemours în camera reginei-delfine", şi mai apoi : „Este adevărat că dacă n-ar fi făcut aceste greşeli nici unul, nici celălalt, întîmplarea din camera doamnei-delfine nu ar fi avut loc". Şi ceea ce reproşează el unor asemenea mijloace este de a fi produs aceste efecte cu prea multă cheltuială, compromiţînd astfel, în sensul tare al cuvîntului, *economia* povestirii : „O aventură nu costă oare prea scump cînd îl costă pe eroul cărţii greşeli de simţire şi de comportare ?" : sau : „Este supărător faptul că ea nu a putut fi introdusă în povestire decît în dauna verosimilului" [3]. Se vede că Valincour este departe de răutăcioasa toleranţă a lui Sorel : greşelile împotriva verosimilului (imprudenţele unei femei prezentată ca fiind înţeleaptă, necuviinţele unui gentilom etc.) nu-l lasă indiferent ; dar în loc să condamne aceste

---

[1] „Aceasta aminteşte oarecum de *L'Astrée*" spune Fontenelle (ed. Cazes, p. 197). Bineînţeles : dar pentru că *La Princesse de Clèves*, ca şi *L'Astrée*, este un roman.

[2] Despre situaţia lui Nemours în acest episod şi în altul, a se vedea totuşi Michel Butor, *Répertoire*, pp. 74—78, şi Jean Rousset, *Forme et Signification*, pp. 26—27.

[3] *Lettres sur le sujet de la Princesse de Clèves*, ed. A. Cazes, p. 113—114. Subliniat de noi.

Scanned with CamScanner

neverosimilităţi pentru ele însele (ceea ce reprezintă tocmai iluzia realistă) ca un Scudéry sau un Bussy, el le judecă în funcţie de povestire, după raportul de rentabilitate care leagă efectul de mijlocul prin care a fost produs, şi nu le condamnă decît în măsura în care acest raport este deficitar. Astfel, dacă scena din camera reginei-delfine costă scump, ea este în sine atît de reuşită, „încît plăcerea pe care mi-a produs-o m-a făcut să uit restul“ [1], adică neverosimilul mijloacelor : balanţă în echilibru. Dimpotrivă, în ceea ce priveşte prezenţa lui Nemours cu ocazia mărturisirii : „Mi se pare că nu depindea decît de autor să-i creeze o ocazie mai puţin primejdioasă, şi îndeosebi mai naturală (= mai puţin oneroasă) pentru a auzi ceea ce voia să ştie“ [2]. Şi tot astfel, în ceea ce priveşte moartea prinţului provocată de un raport incomplet al spionului său, care l-a văzut pe Nemours intrînd noaptea în parcul Coulommiers, dar care nu a ştiut să vadă (sau să spună) că această vizită nu avusese consecinţe. Spionul se comportă ca un prost şi stăpînul său ca un nesăbuit şi : „nu ştiu dacă autorul n-ar fi făcut mai bine să se servească de puterea sa absolută pentru a-l face să moară pe domnul de Clèves, decît să creeze pentru moartea sa un pretext atît de puţin verosimil ca acela de a nu fi vrut să asculte tot ceea ce gentilomul său avea să-i spună [3]“ : încă un efect care costă prea scump ; ştim bine că domnul de Clèves trebuie să moară din cauza dragostei soţiei sale pentru Nemours, dar conjunctura adoptată este stîngace. Legea povestirii, aşa cum o pune în evidenţă implicit Valincour, este simplă şi brutală : *scopul trebuie să justifice mijloacele*. „Autorul nu reglează prea scrupulos comportarea eroilor săi : nu-i pasă că uneori îşi pierd capul, cu condiţia ca aceasta *să-i pregătească întîmplări neobişnuite*“ ; şi mai departe : „De îndată ce vreunul dintre personaje... spune sau face ceva care ni se pare a fi o greşeală, nu trebuie să o privim ca în celelalte cărţi, ca pe ceva care trebuie suprimat ; dimpotrivă, putem fi siguri că acest lucru este pus acolo *pentru a pregăti* un eveniment

---

[1] *Ibid.*, p. 115.
[2] *Ibid.*, p. 110.
[3] *Ibid.*, p. 217—218.

Scanned with CamScanner

extraordinar[1]". Apărarea autorului este *felix culpa*; rolul criticului nu este de a condamna greşeala *a priori*, ci de a cerceta ce fericire atrage după sine, de a le măsura pe una cu cealaltă şi de a hotărî dacă într-adevăr fericirea scuză greşeala. Şi adevăratul păcat, în ochii săi, va fi greşeala care nu aduce fericire, adică scena costisitoare şi totodată fără utilitate, ca întîlnirea dintre doamna de Clèves şi domnul de Nemours într-o grădină, după moartea prinţului: „Ceea ce mi s-a părut cel mai ciudat în această aventură este inutilitatea ei. Ce rost are să te străduieşti să presupui un lucru atît de extraordinar... ca să-l termini într-un chip atît de bizar? Doamna de Clèves este scoasă din singurătatea ei şi dusă într-un loc unde nu are obiceiul să meargă; şi toate acestea ca să aibă mîhnirea de a-l vedea pe domnul de Nemours, ieşind pe uşa din spate"[2]: mai mare daraua decît ocaua.

O critică atît de pragmatică nu este, evident, de natură să satisfacă pe amatorii de suflet, şi este uşor de înţeles de ce cartea lui Valincour nu are o presă prea bună: uscăciune a inimii, îngustime a spiritului, formalism steril, astfel de reproşuri sînt, în asemenea cazuri, inevitabile — şi fără importanţă. Să încercăm mai degrabă să desprindem din această critică elementele unei teorii funcţionale a povestirii şi, în mod accesoriu, ale unei definiţii, de asemenea funcţională (poate ar fi mai bine să spunem *economică*) a verosimilului.

Trebuie să pornim, ca de la un dat fundamental, de la acel *arbitrariu al povestirii* de care am vorbit, care îl fascina şi îl dezgusta pe Valéry, de la acea libertate vertiginoasă pe care o are povestirea, mai întîi de a adopta la fiecare pas o orientare sau alta (de pildă libertatea ca, după ce a enunţat *Marchiza...* să urmeze cu *ieşi*, sau cu *se întoarse*, sau *cînta*, sau *adormi* etc.): arbitrariu, deci de *direcţie*; apoi, de a se opri şi de a se dilata prin adăugirea unei circumstanţe, informaţii, indicaţii, catalize[3] (de pildă

---

[1] *Ibid.*, p. 119, p. 125. Subliniat de noi.
[2] *Ibid.*, pp. 129—130.
[3] Cf. Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale du récit*, *Communications* 8, p. 9.

latitudinea de a propune, după *Marchiza...* enunţuri ca *de Sévigné*, sau o *femeie înaltă, uscată şi trufaşă*, sau *ceru să-i vină trăsura* şi...) : arbitrariu de expansiune. „Poate ar fi interesant să facem *odată* o operă care să arate la fiecare din articulaţiile ei diversitatea care se poate înfăţişa aici spiritului, şi din care el *alege* urmarea unică ce va fi dată în text. Aceasta ar însemna să substituim iluziei unei determinări unice şi care imită realul, pe aceea a unui *posibil — în — fiecare — clipă*, care ni se pare mai adevărată.“ [1] Trebuie totuşi să remarcăm că această libertate, de fapt, nu este infinită, şi că *posibilul* de fiecare clipă este supus unui anumit număr de restricţii combinatorii care pot fi foarte bine comparate cu acelea pe care le impune corectitudinea sintactică şi semantică a unei fraze : povestirea are şi ea criterii de „gramaticalitate“, care fac, de pildă, ca după enunţul : *Marchiza ceru să-i vină trăsura şi...* să ne aşteptăm mai degrabă la : *ieşi să facă o plimbare* decît la : *se culcă*. Dar fără îndoială, ca metodă este mai sănătos să considerăm povestirea mai întîi ca fiind complet liberă şi după aceea să înregistrăm diversele sale determinări ca pe tot atîtea restricţii acumulate, decît să postulăm la început o „determinare unică şi care imită realul“. Apoi, trebuie să admitem că ceea ce îi apare cititorului ca determinări mecanice n-a fost produs ca atare de către narator. După ce a scris : *Marchiza, disperată...*, nu este tot atît de liber să continue cu... *comandă o sticlă de şampanie* ca şi cu : *luă un pistol şi îşi zbură creerii ;* dar în realitate lucrurile nu se petrec astfel : scriind *Marchiza...*, autorul ştie de pe acum dacă va termina scena cu o petrecere sau cu o sinucidere, şi deci alege ceea ce se află la mijloc în funcţie de sfîrşit. Spre deosebire de ceea ce sugerează punctul de vedere al cititorului, nu *disperată* determină pistolul, ci pistolul determină *disperată*. Pentru a reveni la exemple mai canonice, domnul de Clèves nu moare *pentru că* gentilomul său se poartă ca un prost, ci gentilomul se poartă ca un prost *pentru ca* domnul de Clèves să moară, sau, cum spune Valincour, *pentru că* autorul *vrea* să-l facă să moară pe domnul de Clèves şi pentru că această finalitate a povestirii de ficţiune este *ultima ratio* a fiecăruia

[1] Valéry, *Oeuvres*, Pléiade, I, p. 1467.

Scanned with CamScanner

din elementele sale. Să-l citäm pentru ultima dată pe Valincour: „Cînd un autor face un roman, îl priveşte ca o lume mică pe care o creează el însuşi; el consideră toate personajele acestei lumi drept creaţiile sale, al căror stăpîn absolut este el însuşi. Poate să le dea avere, inteligenţă, valoare, cît doreşte; să le facă să trăiască sau să moară, după cum îi place, fără ca vreunul din personaje să aibă dreptul a-i cere socoteală de purtarea lui: *nici chiar cititorii* nu pot s-o facă, şi critică un autor că a făcut să moară prea curînd un erou numai acela care nu poate ghici motivele pe care le-a avut, *la ce trebuia să servească această moarte în continuarea* povestirii sale.“ [1] Aceste determinări *retrograde* constituie tocmai ceea ce numim arbitrariul povestirii, adică nu chiar indeterminarea, ci determinarea mijloacelor de către scopuri, şi, pentru a vorbi mai brutal, *a cauzelor de către efecte*. Tocmai această logică paradoxală a ficţiunii ne obligă să definim orice element, orice unitate a povestirii prin caracterul ei funcţional, adică între altele prin corelaţia ei cu altă unitate [2], şi să o explicăm pe prima (în ordinea temporalităţii narative) prin cea de a doua, şi aşa mai departe — de unde reiese că ultima este cea care le impune pe toate celelalte, şi pe ea nimic nu o impune: loc prin esenţă al arbitrariului, cel puţin în imanenţa povestirii însăşi, căci după aceea ne este îngăduit să-i căutăm altundeva toate determinările psihologice, istorice, estetice etc. pe care le dorim. Conform acestei scheme, în *La Princesse de Clèves*, totul ar fi legat de acest *telos:* doamna de Clèves, văduvă, nu se va căsători cu domnul de Nemours, pe care-l iubeşte, tot aşa cum, în *Bérénice*, totul este legat de deznodămîntul enunţat de Suetoniu: *dimisit invitus invitam*.

Este o schemă, desigur, şi încă o schemă al cărei efect reductor este mai puţin sensibil în cazul unei opere al cărei desen este (după cum se ştie) prin excelenţă *linear*. Totuşi ea sacrifică, în trecere, ceea ce am numit adineauri *funcţia imediată* a fiecărui episod: aceste funcţii sînt totuşi func-

---

[1] Valincour, *Lettres...*, p. 216. Subliniat de noi.

[2] Cf. Roland Barthes, *art. cit.*, p. 7: „Sufletul oricărei funcţiuni este, dacă putem spune astfel, germenul său, ceea ce îi permite să însămînţeze povestirea cu un element care se va coace mai tîrziu“.

Scanned with CamScanner

ţii, şi adevărata lor determinare (*preocuparea pentru efect*) este tot o finalitate. Există deci, în realitate, şi chiar în povestirea cea mai unilineară, *o supradeterminare funcţională* oricînd posibilă (şi de dorit) : mărturisirea doamnei de Clèves are astfel, în afara funcţiei sale pe termen lung în înlănţuirea povestirii, un mare număr de funcţii pe termen scurt sau mijlociu, dintre care le-am văzut pe cele principale. Pot de asemenea să existe forme de povestire a căror finalitate se exercită nu printr-o înlănţuire lineară, ci printr-o determinare în fascicul : astfel aventurile lui don Quijote în prima parte a romanului se determină mai puţin unele pe altele cît sînt toate determinate (în aparenţă doar, să ne amintim aceasta, determinarea reală fiind inversă) de „nebunia" Cavalerului, care deţine un fascicul de funcţiuni ale căror efecte vor fi desfăşurate în timpul povestirii, dar care sînt în mod logic pe acelaşi plan. Există fără îndoială multe alte scheme funcţionale posibile şi există, de asemenea, funcţii estetice difuze, al căror punct de aplicare rămîne flotant şi în aparenţă nedeterminat. N-am putea desigur să spunem, fără a aduce prejudicii adevărului operei, că în *La Chartreuse de Parme* acest *telos* este ca Fabrice del Dongo să moară într-o mănăstire la două leghe de Sacca, sau în *Madame Bovary* ca Homais să primească Legiunea de onoare, sau Bovary să moară dezamăgit sub bolta sa de verdeaţă, sau... Adevărata *funcţie globală* a fiecăruia din aceste opere, Stendhal şi Flaubert ne-o arată destul de exact [1] ei înşişi : aceea a romanului *Madame Bovary* este de a fi un roman de *culoare cafenie*, după cum *Salammbô* va fi de *culoare purpurie* ; aceea a romanului *La Chartreuse de Parme* este de a da aceeaşi „senzaţie" ca pictura lui Correggio şi muzica lui Cimarosa. Studiul unor atari efecte depăşeşte oarecum mijloacele actuale ale analizei structurale a povestirii [2] ; dar aceasta nu ne autorizează să ignorăm statutul lor funcţional.

---

[1] Să nu confundăm totuşi funcţia cu intenţia : o funcţie poate fi în mare măsură involuntară, o intenţie poate fi ratată, sau depăşită de realitatea operei : intenţia globală a lui Balzac în *La Comédie humaine* era, după cum se ştie, de a face concurenţă stării civile.

[2] La urma urmelor, narativitatea unei opere narative nu-i epuizează existenţa, nici măcar literaritatea. Nici o povestire literară nu este *numai* o povestire.

Scanned with CamScanner

Numim deci aici arbitrariu al povestirii funcţionalitatea ei, ceea ce poate părea pe bună dreptate o denumire prost aleasă ; raţiunea ei de a fi este de a conota un anume paralelism de situaţii între povestire şi limbă. Se ştie că şi în lingvistică, termenul de arbitrariu, propus de Saussure, este contestat ; dar el are meritul, pe care uzajul l-a făcut astăzi imprescriptibil, de a se opune unui termen simetric, care este : *motivaţie*. Semnul lingvistic este arbitrar şi în sensul că nu este justificat decît prin funcţia sa, şi se ştie că motivaţia semnului, şi în special a „cuvîntului“ [1], este în conştiinţa lingvistică un caz tipic de iluzie realistă. Or termenul de motivaţie (*motivacija*) a fost fericit introdus (ca şi cel de funcţie) în teoria literară modernă de către formaliştii ruşi pentru a desemna modul în care funcţionalitatea elementelor povestirii se ascunde sub o mască de determinare cauzală : astfel, „conţinutul“ poate să nu fie decît o motivaţie, adică o justificare *a posteriori* a formei care, de fapt, îl determină : don Quijote este înfăţişat ca erudit pentru a justifica intruziunea pasajelor critice în roman, eroul byronian este sfîşiat ca să se justifice caracterul fragmentar al compoziţiei poemelor lui Byron, etc. [2]. Motivaţia este deci aparenţa şi alibiul cauzalist pe care şi-l dă determinarea finalistă care este regula ficţiunii [3] : *pentru că* însărcinat să-l facă uitat pe *de ce ?* — şi deci să neutralizeze, *să realizeze* (cu sensul de : a face să treacă drept reală) ficţiunea, ascunzînd ceea ce are *aranjat*, cum spune Valincour, adică artificial : pe scurt, fictiv. Răsturnarea de determinări, care

---

[1] Exemplu clasic, citat (sau inventat) de Grammont, *Le Vers français*, p. 3 : „Şi cuvîntul *table (masă)* ? Vedeţi cît de bine dă impresia unei suprafeţe plane care se sprijină pe patru picioare“.

[2] Cf. Erlich, *Russian formalism*, cap. XI.

[3] Importanţa alibiului este evident variabilă. Ea este maximă, se pare, în romanul realist de la sfîrşitul secolului al XIX-lea. În perioade mai vechi (Antichitate, Evul Mediu, de exemplu), o stare mai frustă sau mai aristocratică a povestirii nu încearcă să-şi disimuleze funcţiile : „*Odiseea* nu comportă nici o surpriză ; totul este spus dinainte ; şi tot ceea ce este spus, se întîmplă... Această certitudine în înfăptuirea evenimentelor prezise afectează profund noţiunea de intrigă... Ce are comun intriga de cauzalitate cu care sîntem obişnuiţi cu această intrigă de predestinare proprie *Odiseei*“ ? (Tzvetan Todorov, „Le Récit primitif“, *Tel Quel*, n. 30, p. 55).

Scanned with CamScanner

transformă raportul (artificial) de la mijloc la scop într-un raport (natural) de la cauză la efect, este instrumentul însuşi al acestei *realizări*, evident necesară pentru consumul obişnuit, care cere ca ficţiunea să fie cuprinsă într-o iluzie, fie şi imperfectă şi pe jumătate simulată, de realitate.

Există deci o opoziţie diametrală, din punct de vedere al economiei povestirii, între funcţia unei unităţi şi motivaţia sa. Dacă funcţia ei este (vorbind în mare) la ce *serveşte*, motivaţia ei este ceea ce îi *trebuie* ca să-şi ascundă funcţia. Altfel spus, funcţia este un profit, motivaţia un cost.[1] Randamentul unei unităţi narative, sau, dacă preferăm, *valoarea* sa, va fi deci diferenţa dată de scădere : funcţie minus motivaţie. V=F—M, iată ceea ce am putea numi teorema lui Valincour[2]. Nu trebuie să rîdem prea mult de acest sistem de măsură, puţin cam brutal, dar care este tot atît de bun ca oricare altul, şi care ne furnizează în orice caz o definiţie destul de oportună a verosimilului, pe care tot ceea ce precede ne va scuti să o justificăm mai mult : este o *motivaţie implicită şi care nu costă nimic*. Aici deci V=F—zero, adică, dacă socotesc bine, V = F. După ce am măsurat o dată eficacitatea unei astfel de formule, nu ne mai mirăm de folosirea ei, nici chiar de abuzul său. Ce-am putea imagina oare mai economic, mai rentabil ? Absenţa motivaţiei, procedeul *nud*, atît de drag Formaliştilor ? Dar cititorul, umanist prin esenţă, psiholog prin vocaţie, respiră cu greutate acest aer rarefiat ; sau mai degrabă, oroarea de vid şi presiunea sensului sînt atît de puternice încît această absenţă a semnului devine repede semnificantă. Non-motivaţia devine atunci, ceea ce este cu totul diferit, dar tot atît de economic, o *motivaţie-zero*. Astfel ia naştere un nou

---

[1] Trebuie totuşi să facem dreptate, în afara narativităţii, eventualei funcţii imediate a discursului motivant. O motivaţie poate fi oneroasă din punct de vedere al mecanicii narative, şi mulţumitoare pe un alt plan, estetic de exemplu : cum ar fi plăcerea, ambiguă sau nu, pe care i-o procură cititorului lui Balzac discursul balzacian — şi care poate merge pînă acolo încît să elimine complet punctul de vedere narativ. Nu pentru *istorie* îl citim pe Saint-Simon şi nici pe Michelet.

[2] Este momentul să amintim aici că eruditi excelenţi atribuie paternitatea reală a cărţii *Lettres sur la Princesse de Clèves* nu lui Valincour, ci abatelui Bouhours.

Scanned with CamScanner

verosimil [1], care este al nostru, pe care l-am adorat adineauri şi pe care trebuie *de asemenea* să-l ardem : absenţa motivaţiei *ca motivaţie*.

Vom formula acum într-un mod mai expeditiv conţinutul puţin cam încărcat al acestui capitol :

1. Să distingem trei tipuri de povestire :

a) povestirea *verosimilă*, sau cu motivaţie implicită, exemplu : „Marchiza ceru să-i vină trăsura şi plecă să se plimbe".

b) povestirea *motivată*, exemplu : „Marchiza ceru să-i vină trăsura, dar se culcă, căci era foarte capricioasă" (motivaţie de gradul întîi sau motivaţie restrînsă), sau : „...căci, ca toate marchizele, era foarte capricioasă" (motivaţie de gradul doi sau motivaţie generalizantă).

c) povestirea *arbitrară*, exemplu : „Marchiza ceru să-i vină trăsura, dar se culcă".

2. Constatăm atunci că, din punct de vedere formal, nimic nu separă tipul *a* de tipul *c*. Deosebirea dintre povestirea „arbitrară" şi povestirea „verosimilă" nu depinde în fond decît de o judecată, de ordin psihologic sau de alt ordin, exterioară textului şi eminamente variabilă : în funcţie de oră şi loc, orice povestire „arbitrară" poate deveni „verosimilă", şi reciproc. Singura deosebire pertinentă este deci între povestirea *motivată* şi cea *non-motivată* („arbitrară" sau „verosimilă"). Această deosebire ne aduce din nou, într-un mod evident, la opoziţia deja recunoscută între povestire şi *discurs*.

[1] Dacă admitem că verosimilul se caracterizează prin M = zero. Pentru cei care ar considera sordid acest punct de vedere economic, să amintim că în matematică (printre altele) economia defineşte eleganţa.

Scanned with CamScanner

LE JOUR, LA NUIT

NE PROPUNEM să începem aici, în legătură cu un caz foarte limitat, studiul unui sector încă neabordat, sau aproape, al semioticii literare, pe care am vrea să-l numim, cu o locuţiune voit ambiguă, şi care nu pretinde să-şi ascundă filiaţia bachelardiană, *poetica limbajului.* Ar fi vorba aici mai puţin de o semiologie „aplicată" la literatură cît de o explorare, oarecum preliterară, a resurselor, ocaziilor, inflexiunilor, limitărilor, constrîngerilor pe care fiecare limbă naturală pare să le ofere sau să le impună scriitorului, şi mai cu seamă poetului care se foloseşte de ea. Trebuie spus *pare*, căci cel mai adesea „materia" lingvistică este nu atît *dată* cît construită, totdeauna interpretată, deci transformată printr-un fel de reverie activă care este în acelaşi timp acţiune a limbajului asupra imaginaţiei şi a imaginaţiei asupra limbajului : reciprocitate evidentă, de exemplu, în paginile pe care Bachelard însuşi le consacră foneticii acvatice a unor cuvinte ca : *rivière* (rîu), *ruisseau* (pîrîu), *grenouille* (broască) etc., în ultimul capitol din *L'Eau et les Rêves.* Aceste mimologii imaginare sînt în mod indisolubil, ca şi cele pe care Proust le-a consemnat, printre altele, într-o pagină celebră din *Swann,* reverii ale cuvintelor [1] şi reverii despre cuvinte, sugestii date de către limbă, şi limbii, *imaginaţie a limbajului* în dublul sens, obiectiv şi subiectiv, pe care-l putem da aici atributului.

Am vrea să considerăm deci în acest spirit, cu titlu oarecum experimental, semantismul imaginar al unui sistem parţial şi foarte elementar, dar căruia frecvenţa sa, ubicuitatea, importanţa sa cosmică, existenţială şi simbolică îi pot conferi o valoare de exemplu : este vorba de cuplul alcătuit, în limba franceză modernă, din cuvintele *jour* (zi) şi *nuit (noapte).* Desigur, nu urmărim aici să fim exhaustivi, şi nici măcar să stabilim un „eşantion" cu adevărat reprezentativ. Este vorba pur şi simplu, într-un chip cu totul artizanal, şi

[1] „Da, într-adevăr, cuvintele visează" *(Poétique de la rêverie,* p. 16).

cu mijloacele aflate mai la îndemînă, să recunoaştem şi să schiţăm configuraţia unei parcele (infime, dar centrale) din spaţiul verbal în interiorul căruia literatura îşi găseşte locul, ordinea şi jocul.

Cuplu de cuvinte, căci, şi aceasta este fără îndoială prima observaţie care se impune, cei doi termeni sînt în mod evident uniţi printr-o relaţie foarte strînsă, care nu lasă nici unuia dintre ei o valoare autonomă. Trebuie deci mai întîi să notăm acest raport de reciprocă implicaţie care desemnează masiv la prima vedere ziua şi noaptea ca două „contrarii". Trebuie să mai observăm şi că această opoziţie nu este dată în lucruri, că ea nu este între „referenţi", căci la urma urmei nici un obiect din lume nu poate fi cu adevărat considerat drept contrariul altuia ; ea există numai între *semnificaţi :* limba este cea care face aici separarea, impunînd o discontinuitate ce-i este proprie unor realităţi care prin ele însele nu o comportă. Natura, cel puţin la meridianul nostru, trece pe nesimţite de la zi la noapte ; limba, în schimb, nu poate trece pe nesimţite de la un cuvînt la altul : între *jour* şi *nuit* ea poate introduce cîteva vocabule intermediare precum *aube* (zori), *crépuscule* (crepuscul) etc., dar nu poate spune în acelaşi timp *jour* şi *nuit*, întrucîtva zi şi întrucîtva noapte. Sau cel puţin, după cum articularea intermediară dintre /b/ şi /p/ nu permite desemnarea unui concept intermediar între *bière* (bere) şi *pierre* [1] (piatră), tot astfel amestecul întotdeauna posibil al semnificanţilor nu are drept consecinţă un amestec al semnificanţilor : semnul total este o consecinţă discretă. Să mă adăugăm că această opoziţie este întărită în franceză prin izolarea fiecăreia dintre vocabule : o antonimie este evident cu atît mai netă cu cît opune doi termeni cît mai lipsiţi de sinonime. Dacă vrem să desemnăm, de exemplu, antonimul lui *lumière* (*lumină*), putem ezita între *ombre* (*umbră*), *obscurité* (*obscuritate*), chiar *ténèbres* (*tenebre*), şi, invers, pentru a avea antiteza la *obscurité*, de exemplu, avem de ales cel puţin între *lumière* şi *clarté :* în ceea ce priveşte *jour* şi *nuit*, nici o incertitudine nu este posibilă în nici un sens.

---

[1] A. Martinet, *Éléments*, p. 28.

Scanned with CamScanner

Dar această opoziţie masivă nu epuizează relaţia care uneşte cei doi termeni, şi, în ciuda caracterului său de evidenţă imediată, ea nu este fără îndoială nici prima trăsătură pe care ar trebui s-o reţină o analiză semantică mai riguroasă. Într-adevăr, opoziţia între doi termeni nu capătă un sens decît în raport cu ceea ce fundamentează apropierea lor, şi care este elementul lor comun : fonologia ne-a învăţat că diferenţa nu este pertinentă, în lingvistică ca şi în orice alt domeniu, decît pe un fond de asemănare. Or, dacă vrem să definim noaptea cu un minimum de precizie, trebuie să spunem că ea este, în interiorul duratei de douăzeci şi patru de ore, determinată de rotaţia pămîntului, fracţiunea care se scurge între apusul şi răsăritul aparent al soarelui, şi invers, vom defini ziua ca fiind din aceeaşi durată totală, fracţiunea cuprinsă între răsăritul şi apusul soarelui. Elementul de semnificaţie comun este aşadar includerea în durata de douăzeci şi patru de ore. Dar vom întîlni aici primul paradox al sistemului nostru : într-adevăr, pentru a desemna acest element comun altfel decît printr-o perifrază, limba franceză, după cum bine se ştie, nu dispune decît de un singur lexem, care este, evident, cuvîntul *jour*, şi ne este deci permis să spunem că *la nuit est la fraction du jour comprise, etc* [1]. Altfel spus, relaţia între *jour* şi *nuit* nu este numai de opoziţie, deci de excludere reciprocă, ci şi de includere : într-unul din sensurile sale, ziua exclude noaptea, în celălalt, ea o cuprinde, fiind astfel, după cum spune Blanchot, „întregul zilei şi al nopţii“ [2]. Avem deci aici o paradigmă cu doi termeni, dintre care unul serveşte de asemeni la desemnarea ansamblului paradigmei. Medicii cunosc bine această dificultate, şi, cînd vor să desemneze fără ambiguitate durata de douăzeci şi patru de ore, recurg la neologismul „barbar“ (adică grec) de *nycthemer*.

Această situaţie defectivă, foarte frecventă dealtfel, poate să apară aici ca fiind lipsită de pertinenţă, căci contextul ia asupra-i de obicei, chiar şi în poezie, sarcina de a elimina echivocurile cele mai grave, iar cînd Racine, de exemplu, opune

---

[1] Noaptea este partea de zi cuprinsă etc. (N. T.).
[2] *L'Espace littéraire*, p. 174.

Scanned with CamScanner

La lumière du jour, les ombres de la nuit [1],

cititorul ştie de îndată ce sens trebuie să atribuie cuvîntului *jour*. Dar trebuie să mergem şi mai departe şi să examinăm motivul acestei polisemii care nu va rămîne fără consecinţe asupra discursului. O paradigmă defectivă este întotdeauna, se pare, semnul unei disimetrii semantice profunde între termenii săi. Confuzia lexematică între *le jour* cu sens restrîns şi ceea ce am putea numi *l'archi-jour* arată foarte clar că opoziţia dintre *jour* şi *nuit* este una dintre acele opoziţii pe care fonologii le numesc *privative*, între un termen marcat şi un termen nonmarcat. Termenul nonmarcat, cel care este unul şi acelaşi lucru cu paradigma, este *le jour ;* termenul marcat, acela pe care-l marcăm şi pe care-l remarcăm, este *la nuit. Le jour* este astfel desemnat drept termenul *normal*, drept versantul nespecificat al arhi-zilei, cel care nu trebuie să fie specificat pentru că se înţelege de la sine, pentru că reprezintă *esenţialul ; la nuit*, dimpotrivă, reprezintă accidentul, devierea, alterarea. Pentru a recurge la o comparaţie brutală, dar care ni se impune, şi în legătură cu care vom regăsi mai departe alte implicaţii, să zicem că raportul dintre *jour* şi *nuit*, este omolog, pe acest plan, cu raportul dintre *homme* (*bărbat*) şi *femme* (*femeie*), şi că el transpune acelaşi complex de valorizări contradictorii şi complementare : căci, dacă pe de-o parte ziua se află valorizată ca fiind termenul forte al paradigmei, pe de altă parte şi într-altfel noaptea se află valorizată ca fiind termenul notabil, remarcabil semnificativ prin devierea şi diferenţa sa, şi nu înseamnă că anticipăm asupra analizei de texte dacă spunem încă de pe acum că imaginaţia poetică este mai interesată de noapte decît de zi. Vom vedea mai departe cîteva dintre formele pe care le poate lua această valorizare secundă şi inversă, care caută să compenseze valorizarea primă cristalizată în limbaj ; să notăm cel puţin pentru moment acest fapt caracteristic : atunci cînd poezia compară între ele ziua şi noaptea, comparaţia, fie ea explicită sau implicită într-o metaforă, operează aproape întotdeauna în acelaşi sens, care este, după cum se ştie, acela de a raporta ceea ce este mai puţin cunoscut la ceea ce

[1] Lumina zilei, umbrele nopţii (N. T.).

este mai cunoscut, ceea ce este mai puţin natural la ceea ce este mai natural, accidentalul la esenţial, adică, în cazul nostru, noaptea la zi. Atunci cînd scriem :

Et nous avons des nuits, plus belles que vos jours [1],

atunci cînd numim stelele *ces fleurs de l'ombre* [2], noaptea este comparatul, adică subiectul comparaţiei, iar ziua nu este decît comparantul ei, adică instrumentul comparaţiei. Traiectoria inversă pare a fi cu mult mai rară : există într-adevăr acel *jour noir plus triste que les nuits* [3], în cel de al patrulea vers din ultimul *Spleen*, dar vedem imediat cît este de paradoxal, îndeajuns de paradoxal ca să inspire o comparaţie împotriva naturii. Mai găsim la Michel Deguy [4] un exemplu care nu este decît aparent anormal, şi care de fapt confirmă în mod subtil regula :

Au coeur de la nuit le jour
Nuit de la nuit... [5]

Aici ziua este comparată cu noaptea, definită în raport cu noaptea, aşa cum definim de obicei noaptea în raport cu ziua ; dar este noaptea *în abis*, noaptea nopţii, alterarea alterării : rămîne norma. Nici un poet, cred, n-ar fi scris în mod spontan invers : *la nuit, jour du jour*, pentru că o astfel de metaforă ar fi de-a dreptul de neconceput : negarea negaţiei poate fi afirmaţie, dar afirmarea afirmaţiei nu poate produce nici o negaţie. Algebra spune mai simplu : minus ori minus face plus, dar plus ori plus face întotdeauna plus. Noaptea nopţii poate fi zi, dar ziua zilei este tot zi. Astfel, cuplul *jour/nuit* nu opune două contrarii ca părţi egale, căci noaptea este mult mai mult contrariul zilei decît ziua contrariul nopţii. De fapt, noaptea nu este decît *celălaltul* zilei, sau, cum s-a spus [6] cu un cuvînt brutal şi decisiv *reversul* ei. Şi aceasta, desigur, fără reciprocitate.

---

[1] Şi noi avem nopţi mai frumoase decît zilele voastre, (N. T.).
[2] Aceste flori ale întunericului (N. T.).
[3] Zi neagră mai tristă decît nopţile (N. T.).
[4] *Oui Dire*, p. 33.
[5] În inima nopţii ziua / Noaptea nopţii (N. T.).
[6] Gilbert Durand, *Structures antropologiques de l'Imaginaire*, p. 512.

Scanned with CamScanner

Astfel, valorizarea poetică a nopţii este aproape întotdeauna resimţită ca o reacţie, ca o contravalorizare. Iubită sau temută, proslăvită sau exorcizată, noaptea este *cea despre care se vorbeşte:* dar s-ar zice că această vorbire nu se poate lipsi de zi. Am putea vorbi de zi fără a ne gîndi la noapte, dar nu putem vorbi de noapte fără a ne gîndi la zi: „Noaptea, spune Blanchot, nu vorbeşte decît despre zi" [1]. A proslăvi noaptea înseamnă aproape cu necesitate a contesta ziua — şi această referinţă inevitabilă este un omagiu involuntar adus supremaţiei pe care am vrea să o contestăm. Găsim un astfel de exemplu caracteristic în acel imn închinat nopţii cu care se termină *Le Porche du mystère de la deuxième Vertu.* Contravalorizarea este aici împinsă cît mai departe cu putinţă, deoarece autorul, cu obstinaţia retorică ce-i este proprie, se străduieşte să stabilească, împotriva zilei, preeminenţa nopţii, ca prioritate de fapt (*Je t'ai créée la première* [2]), şi ca întîietate de drept, ziua nemaifiind pentru el decît un fel de infracţiune, o ruptură derizorie în marele văl nocturn: *C'est la nuit qui est continue... C'est la nuit qui fait un long tissu continu, un tissu continu sans fin où les jours ne sont que des jours, ne s'ouvrent que comme des jours, c'est-à-dire comme des trous, dans une étoffe où il y a des jours.* [3] Această revendicare a caracterului esenţial al nopţii, această surghiunire a zilei în accidental sînt puternic marcate în opoziţia dintre singular şi plural: împotrivindu-se, parcă, predispoziţiei obişnuite a limbii care opune, de exemplu, astrul *zilei* astrului *nopţilor,* Dumnezeul lui Péguy nu vrea să cunoască decît *les jours* şi *la nuit: O Nuit, tu es la nuit. Et tous les jours ensemble ne sont jamais le jour, ils ne sont, jamais que des jours.* [4] Dar cine nu vede totodată că însuşi modul acesta înverşunat de a glorifica noaptea în *detrimentul zilei* dezminte autonomia pe care ar vrea s-o facă recunoscută? În fond, această pi-

---

[1] *Loc. cit.*

[2] Te-am creat cea dintîi (N. T.).

[3] „Continuă este noaptea... Noaptea este cea care ţese o mare pînză continuă, o pînză continuă fără de sfîrşit în care zilele nu sînt decît spărturi (jours), nu se deschid decît precum nişte spărturi, adică precum nişte găuri într-o pînză" (N. T.).

[4] „O, noapte, tu eşti noaptea. Şi toate zilele laolaltă nu sînt niciodată ziua, ele nu sînt niciodată altceva decît zile" (N. T.).

Scanned with CamScanner

oasă sofistică nu reuşeşte să ascundă — căci limbajul dezvăluie întotdeauna ceea ce vrea să ascundă — tocmai faptul că preferinţa acordată nopţii nu este, aşa cum pretinde ea, o alegere licită şi sancţionată (sanctificată) de adeziunea divină, ci, dimpotrivă, o alegere vinovată, o opţiune pentru interdicţie, o transgresiune.

Această disimetrie este evident fundamentală în opoziţia celor doi semnificaţi. Dacă am vrea să epuizăm această opoziţie, ar trebui să studiem şi alte dezechilibre mai puţin imediat perceptibile. De fapt, singura relaţie semică cu adevărat simetrică este cea care opune ziua şi noaptea pe plan temporal, ca fracţiuni separate prin răsăritul şi apusul soarelui, şi, de asemeni, metaforic, ca simboluri ale vieţii şi ale morţii. În schimb, antiteza zilei ca lumină şi a nopţii ca întuneric şchioapătă oarecum : într-adevăr, *jour* este sinonim cu lumină în limba comună, printr-o metonimie uzuală absolut banală, ca atunci cînd spunem, de exemplu, *laisser entrer le jour dans une pièce* (*a lăsa să intre lumina într-o încăpere*) ; *nuit*, dimpotrivă, nu poate desemna întunericul, ca în *la nuit du tombeau* (*noaptea mormîntului*) decît printr-o decizie stilistică ce ţine desigur şi ea de o folosire uzuală dar mai restrînsă, şi specific literară (şi chiar, fără îndoială, în mod şi mai restrîns, poetică şi oratorică). Altfel spus, raporturile semantice *jour/lumière* şi *nuit/obscurité* sînt, în pură denotaţie, strict identice [1], dar extinderea şi nivelul lor de întrebuinţare şi, în consecinţă, conotaţia lor sînt diferite : să reţinem această nouă disimetrie pe care o vom regăsi mai departe sub un alt aspect, şi care pare să indice deja, *grosso modo*, că conştiinţa lingvistică resimte semul „*obscurité*“ ca mai puţin esenţial pentru semnificaţia lui *nuit* decît semul

[1] În sincronie cel puţin. Studiul originilor ar aduce poate cîteva precizări, dar ele ar fi lipsite de orice pertinenţă într-o analiză care se referă în mod tipic la *conştiinţa lingvistică* a „francezei moderne“, care nu pare (dar această impresie ar trebui verificată mai îndeaproape) să fi variat prea mult în această privinţă în ultimele patru secole. De aceea nu avem a ne întreba, de exemplu, dacă sensul *lumière* este anterior sau posterior sensului temporal de *jour*, şi nici măcar dacă etimologia — urmărită prin latină, pînă la rădăcinile indo-europene — justifică această întrebare : este de ajuns că sentimentul lingvistic actual percepe semul luminos ca secund şi derivat, chiar dacă traiectoria diacronică este inversă.

Scanned with CamScanner

„*luminosité*" pentru semnificaţia lui *jour*. Un alt defect de simetrie, sensul derivat din *jour* ca deschidere, soluţie de continuitate, pe care l-am întîlnit la *Péguy*, nu are nici un corespondent în semantismul lui *nuit* ; în schimb, vom găsi cu uşurinţă în *nuit* un sem spaţial de care *jour* pare să fie privat : *marcher dans la nuit* (a merge prin noapte) este un enunţ mult mai „natural" pentru limbă decît *marcher dans le jour* (a merge prin zi). Există o spaţialitate, (ar trebui mai curînd să spunem *spaţiozitate*) privilegiată a nopţii, care ţine poate de deschiderea cosmică a cerului nocturn, şi faţă de care mulţi poeţi s-au arătat sensibili. Să-l citäm, de exemplu, pe Supervielle :

...La Nuit, toujours reconnaissable
A sa grande altitude où n'atteint pas le vent [1].

Acelaşi poet ne face să vedem o altă valoare metaforică a lui *nuit*, de o foarte mare importanţă simbolică : este sensul de profunzime intimă, de interioritate fizică sau psihică ; să trimitem aici, de exemplu, la analizele lui Gilbert Durand, care situează pe bună dreptate simbolurile intimităţii sub categoria *regimului nocturn al imaginii*. Spaţialitatea nocturnă este aşadar ambivalentă, noaptea, *poreuse et pénétrante* (poroasă şi pătrunzătoare") este metaforă de exterioritate şi totodată de interioritate, de altitudine şi de profunzime, şi ştim cît de mult datorează *intimismul cosmic* al lui Supervielle acestei ambivalenţe :

Nuit en moi, nuit en dehors,
Elles risquent leurs étoiles,
Les mêlant sans le savoir...
Mais laquelle des deux nuits,
Du dehors ou du dedans ?
L'ombre est une et circulante,
Le ciel, le sang ne font qu'un [2].

---

[1] Noaptea, ce poate fi totdeauna recunoscută / După marea-i înălţime unde n-ajunge vîntul *(Les Amis inconnus*, p. 139) (N. T.).

[2] *Nocturne en plein jour, La Fable du monde*, p. 88.
Noapte în mine, noapte în afară / Ele îşi riscă stelele / Amestecîndu-le fără să ştie... / Dar care din cele două nopţi, / De dinafară sau dinlăuntru ? / Umbra este una şi ea circulă, / Cerul, sîngele alcătuiesc un singur tot (N. T.).

Scanned with CamScanner

Sau :

Le jour monte, toujours une côte à gravir,
Toi, tu descends en nous, sans jamais en finir,
Tu te laisses glisser, nous sommes sur ta pente,
Par toi nous devenons étoiles consentantes.
Tu nous gagnes, tu cultives nos profondeurs,
Où le jour ne va pas, tu pénètres sans heurts [1].

Observaţiile precedente se situează toate, după cum s-a putut vedea, la nivelul semnificatului sau, pentru a utiliza în mod mai liber acest termen împrumutat de la Hjelmslev, care desemnează astfel decupajul şi grupările de sens proprii unei stări a limbii, la nivelul *formei conţinutului.* Vom considera acum efectele de sens produse de semnificanţii înşişi în afara semantismului lor explicit, în realitatea lor sonoră şi grafică şi în determinările lor gramaticale. Astfel de efecte de sens sînt în principiu inoperante în funcţia denotativă a limbajului (ceea ce nu înseamnă că sînt cu totul absente din întrebuinţarea sa curentă, care nu renunţă să apeleze la ceea ce Bally numeşte „*valorile expresive*"), dar ele îşi găsesc întrebuinţarea deplină în expresia literară, şi mai ales în expresia poetică, în măsura în care aceasta exploatează, conştient sau nu, ceea ce Valéry numeşte *proprietăţile sensibile* ale limbajului.

Trebuie să observăm mai întîi că cuvintele *jour* şi *nuit*, considerate sub aspectul lor semnificant, sînt două dintre acele cuvinte simple, izolate, nondecompozabile, pe care lingviştii le consideră în general ca fiind cele mai caracteristice pentru limba franceză, şi care, prin opoziţie cu germana de exemplu, o situează, dimpreună cu engleza, în categoria limbilor mai mult „lexicologice" decît „gramaticale" [2]. Or, dacă vom compara cuplul *jour/nuit* cu alte cupluri antonimice ca *justice/*

---

[1] *À la Nuit, L'Escalier,* p. 57.

Ziua suie, mereu un povîrniş ce trebuie urcat, / Tu cobori în noi, fără de sfîrşit, / Te laşi să aluneci, alunecăm pe tine, / Prin tine devenim stele ce se supun, / Ne invadezi, ne cultivi adîncurile, / Şi unde ziua nu ajunge, tu pătrunzi fără oprelişti. (N. T.).

[2] Saussure, C.L.G., p. 183. Cf. de asemeni Bally, *Linguistique générale et linguistique française.*

Scanned with CamScanner

injustice sau *clarté/obscurité* în care se exercită jocul vizibil al elementelor comune şi al elementelor distinctive, vom observa că stadiul lexical pur, absenţa oricărei motivaţii morfologice, şi deci a oricărei articulaţii logice, tinde să accentueze caracterul aparent „natural" al relaţiei dintre *jour* şi *nuit*. Aceste două cuvinte brute, fără morfem reperabil, reduse amîndouă la radicalul lor semantic, dar fiecare în mod autonom şi fără nici o trăsătură comună, par astfel să se opună nu ca două forme, ci ca două substanţe, ca două „lucruri", sau mai curînd, cuvîntul ni se impune de la sine, ca două *elemente*. Caracterul substanţial al vocabulelor pare aici să răspundă celui al semnificaţilor, contribuind poate să suscite iluzia acestora. Cînd utilizează cuvinte derivate, cu o puternică articulare morfologică, precum *clarté* sau *obscurité*, travaliul poeziei, în efortul său general de naturalizare şi de reificare a limbajului constă în a şterge motivaţia intelectuală în favoarea unor asociaţii mai fizice, deci mai imediat seducătoare pentru imaginaţie. În cazul unor lexeme „elementare" ca *jour* şi *nuit*, el este oarecum scutit de această reducţie prealabilă, şi se poate presupune că valoarea poetică a unor astfel de vocabule ţine într-o mare măsură de însăşi opacitatea lor, care le sustrage dinainte de la orice motivaţie analitică şi care, prin aceasta chiar, le face mai „concrete", mai deschise doar reveriilor imaginaţiei sensibile.

În exemplul de care ne ocupăm, aceste efecte legate de forma semnificantului se reduc în esenţă la două categorii, pe care le vom considera în mod succesiv din necesităţi de expunere, deşi acţiunile lor pot fi de fapt simultane : este vorba mai întîi de valorile de ordin fonic sau grafic, şi apoi de cele care ţin de apartenenţa fiecăruia dintre termenii cuplului la un gen gramatical diferit.

Prima categorie face apel la fenomene semantice a căror existenţă şi valoare n-au încetat să fie dezbătute de la apariţia lui *Cratylos ;* neputînd intra aici în această dezbatere teoretică, vom postula ca admise un anume număr de po-

Scanned with CamScanner

ziţii ce nu sînt unanim acceptate. Putem porni în orice caz de la o observaţie memorabilă a lui Mallarmé ; acesta, regretînd „că discursul nu izbuteşte să exprime obiectele prin tuşe corespunzînd coloritului sau aspectului lor, şi care există în instrumentul vocii", citează, în sprijinul acestui reproş adus caracterului arbitrar al semnului, două exemple convergente din care doar unul ne va interesa aici : „Alături de cuvîntul *ombre*, opac, *ténèbres* se întunecă puţin ; ce decepţie în faţa perversităţii ce conferă, în mod contradictoriu, lui *jour* un timbru obscur, iar lui *nuit* un timbru luminos." [1]

Această observaţie se întemeiază pe una din datele expresivităţii fonice cel mai puţin contestate, şi anume aceea că o vocală aşa-zis ascuţită, ca Y semiconsoană şi /i/ din *nuit*, poate evoca, printr-o sinestezie naturală, o culoare deschisă sau o impresie luminoasă, şi că, dimpotrivă, o vocală aşa-zis gravă, ca /u/ din *jour*, poate evoca o culoare închisă, o impresie de întunecime : virtualităţi expresive sensibil întărite în situaţia de cuplu, în care un fel de omologie, sau proporţie cu patru termeni, vine să sublinieze (sau să înlocuiască) corespondenţele cu doi termeni, eventual slabe, în sensul că, chiar dacă se contestă echivalenţele de la termen la termen /i/ = luminos şi /u/ = întunecat, se va admite mai uşor proporţia /i/ este pentru /u/ ceea ce luminos este pentru întunecat. În privinţa acestor efecte sonore, trebuie fără îndoială să mai adăugăm şi o altă observaţie, care se va referi numai la *nuit* : vocalismul său constă dintr-un diftong format din două vocale „luminoase" cu timbru foarte apropiat, separate printr-o nuanţă destul de fină, comparabilă, să spunem, celei care face să se deosebească strălucirea galbenă a aurului de strălucirea albă a argintului, disonanţe ce contribuie la luminozitatea subtilă a acestui cuvînt. Ar mai trebui să ţinem seama şi de anumite efecte vizuale care vin să întărească sau să devieze jocul sonori-

[1] *Oeuvres complètes*, ed. Pléiade, p. 364. Să precizăm că, împotriva uzajului, Mallarmé desemnează prin *ici* primul termen numit, şi prin *là*, pe cel de-al doilea. Găsim o remarcă identică la Paulhan : „Cuvîntul *nuit* este luminos ca şi cum ar vrea să spună *zi*, iar cuvîntul *jour* este obscur şi întunecat ca şi cum ar desemna *noaptea*". (*Oeuvres*, t. III, 3, p. 273).

Scanned with CamScanner

tăţilor, căci poezia, ştim prea bine, şi, în general, imaginaţia lingvistică nu se sprijină numai pe impresii auditive, iar poeţi ca Claudel [1] au avut dreptate să atragă atenţia asupra rolului formelor grafice în cadrul reveriei cuvintelor. După cum spune foarte bine Bally, „cuvintele scrise, mai ales în limbile cu ortografie capricioasă şi arbitrară, ca engleza şi franceza, se înfăţişează ochiului sub forma unor imagini globale, a unor *monograme:* dar, mai mult, această imagine vizuală poate fi întrucîtva asociată semnificaţiei sale, astfel încît monograma devine *ideogramă*". [2]. De aceea este important să remarcăm aici că între literele *u* şi *i* există o nuanţă grafică analogă celei pe care am observat-o între fenomenele corespunzătoare, un dublu efect de subţirime şi de acuitate pe care prezenţa alăturată a dreptelor din *n* iniţial şi din *t* final, avîntîndu-se vertical, o subliniază încă şi mai mult: atît pe plan vizual cît şi pe plan sonor, *nuit* este un cuvînt imponderabil, viu, ascuţit. Pe de altă parte trebuie să notăm în *jour,* fie şi numai efectul de greutate şi de densitate oarecum sufocantă ce rezultă din „falsul diftong" *ou,* pe care consoanele din preajmă nu-l pot atenua: este evident că acest cuvînt ar fi mai imponderabil într-o grafie fonetică. Aceste evocări sinestezice sînt confirmate, sau poate provocate, de către unele dintre acele asociaţii aşa-zis *lexicale,* care pornesc de la asemănări fonice şi / sau grafice dintre cuvinte pentru a sugera un fel de afinitate de sens, istoric iluzorie, dar a cărei forţă de convingere, pe planul limbii naturale, este dovedită de consecinţele semantice ale „etimologiei populare". Această acţiune este fără îndoială mai puţin brutală şi mai difuză în limbajul poetic, dar însuşi acest caracter difuz îi măreşte importanţa, mai ales cînd asemănarea formală, în poziţie finală, este exploatată şi subliniată de rimă. Vom afla astfel o confirmare a luminozităţii lui *nuit* în strînsa-i consonanţă cu verbul *luire* (a străluci) şi în cea, mai îndepărtată, cu *lumière,* de unde, în mod indirect, cu *lune* (lună). De asemeni, sonoritatea gravă din *jour* este întărită prin contagiune paronimică de adjective ca *sourd* (surd) sau *lourd* (greu). După cum spune aproximativ

---

[1] Cf. mai ales *La Philosophie du livre* şi *Idéogrammes occidentaux.* (*Oeuvres en prose,* ed. Pléiade, pp. 68—95).

[2] *Linguistique générale* şi *Linguistique française,* p. 133.

Scanned with CamScanner

Bally, caracterul pueril sau fantezist al unor astfel de apropieri nu le face totuşi neglijabile. Eu aş adăuga chiar că dimpotrivă. Există în limbaj un inconştient pe care Proust şi Freud, printre alţii, ne-au învăţat să-l cercetăm cu seriozitatea pe care o merită.

Iată deci scandalul lingvistic care pe Mallarmé, se ştie, nu-l supăra decît în chip cu totul provizoriu, şi nu fără compensaţie, deoarece tocmai acest gen de „defecte ale limbilor" sînt cele care fac posibil — lucrul fiind necesar pentru a le „răscumpăra" — *versul,* „care din mai multe vocabule reface un cuvînt total, nou, străin de limbă şi parcă magic" [1]: ceea ce conferă limbajului poetic calitatea de a suprima, sau de a da iluzia că suprimă arbitrarul semnului lingvistic. Trebuie deci să examinăm, în cazul celor două cuvinte care ne preocupă, cum „versul", adică, bineînţeles, limbajul poetic în general, poate corecta *defectul,* sau chiar profita de pe urma lui. Ne putem sprijini în această privinţă pe un comentariu, concis dar preţios, al textului lui Mallarmé, făcut de Roman Jakobson: „În cazul unei coliziuni între sunet şi sens ca aceea pe care o descopere Mallarmé, poezia franceză va căuta să rezolve dezacordul fie printr-un paliativ fonologic, abolind distribuţia „conversă" a elementelor vocalice prin încadrarea lui *nuit* cu foneme grave, şi a lui *jour* cu foneme ascuţite, fie printr-o deplasare semantică, ce substituie imaginilor de luminos şi de întunecat asociate zilei şi nopţii alţi corelaţi sinestezici ai opoziţiei fonematice grav / ascuţit, făcînd să contrasteze, de exemplu, căldura apăsătoare a zilei cu răcoarea aeriană a nopţii." [2] Într-un cuvînt, pentru a suprima sau a atenua dezacordul dintre sunet sau, mai general spus, formă, şi sens, poetul poate să acţioneze fie asupra formei, fie asupra sensului. A corecta forma într-un mod direct, a modifica semnificantul, ar fi o soluţie brutală, o agresiune împotriva limbii la care puţini poeţi s-au decis să recurgă. [3] Contextul va fi

---

[1] *Oeuvres complètes,* Pléiade, p. 858.

[2] *Essais de linguistique générale,* p. 242.

[3] Soluţie la care recurge în schimb argoul, ale cărei substituţii se întemeiază pe un consens social, oricît de restrîns. Printre desemnările argotice ale zilei şi ale nopţii aflăm (fapt atestat de către Vidocq în Prefaţa la cartea *Les Voleurs)* cuplul *le reluit / la sorgue,* care pare ales parcă pentru a repara intervenţia fonică de care suferă limba comună.

Scanned with CamScanner

deci cel însărcinat să modifice sunetul nepotrivit, „diezîndu-l" sau „bemolizîndu-l", cum spune Jakobson, printr-o contagiune indirectă : şi tocmai în felul acesta poetul utilizează sintagma poetică, „versul", ca pe un cuvînt *nou* şi *magic*. Să citǎm din Racine două exemple ilustre, în care procedeul apare în chip destul de evident :

Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon coeur

şi

C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit. [1]

Trebuie să observăm totuşi că aici corectarea vine nu numai, cum spune Jakobson, din ambianţa fonematică ci, de asemenea, şi poate încă şi mai mult, din valorile semantice alese : *pur, horreur, profonde* acţionează puternic prin sensul lor pentru a lumina ziua şi a întuneca noaptea. De aceea, acest alt vers al lui Racine, deja citat :

La lumière du jour, les ombres de la nuit

nu are, în pofida a ceea ce-şi imaginează spiritele insensibile la existenţa fizică a limbajului, nimic pleonastic : *ombre* şi *lumière* sînt aici pe deplin necesare pentru a stabili opoziţia dintre zi şi noapte pe baza a ceea ce Greimas ar numi *izotopia* semantismului luminos, pe care cele două vocabule n-ar fi capabile să o constituie singure. Se vădeşte aceeaşi necesitate, tot la Racine, în epitetul de natură aparent foarte redundantă : „nuit *obscure*." [2] La Hugo, mai sensibil ca oricare altul, poate, atît la impresiile luminoase cît şi la constrîngerile limbii, găsim adeseori, pentru a desemna noaptea fără stele, o sintagmă foarte banală dar foarte eficace, în care contextul, deşi elementar, realizează o puternică corectare fonetică şi totodată semantică : *nuit noire*. [3]

Acţiunea inversă, care constă în a devia sensul pentru a-l adapta la expresie, este oarecum mai uşoară căci, după

---

[1] Ziua nu este mai pură decît străfundul inimii mele (N. T.).
Era în spaima unei nopţi profunde (N. T.).

[2] *Phèdre*, 193.

[3] *Oceano Nox, À Théophile Gautier...*

cum am văzut mai sus, semnificaţia unui cuvînt este o dată mai maleabilă decît forma sa, deoarece se compune în general dintr-un ansamblu de seme printre care vorbitorul e adeseori liber să aleagă. Astfel, după cum remarcă Jakobson, poetul francez va putea după plac să reţină de preferinţă semele exprimînd transparenţa aeriană, „răcoarea luminoasă", care se potrivesc cel mai bine cu fonetismul lui *nuit*, şi, invers, semele exprimînd „căldura apăsătoare", şi, am mai spune, îndepărtîndu-ne puţin de impresia mallarmeană, de alb mat şi difuz sugerat de vocalismul lui *jour*, ce evocă, mi se pare, nu atît obscuritatea cît o luminozitate înceţoşată şi parcă înăbuşită, opunîndu-se luminozităţii scînteietoare a diftongului *ui*. E de la sine înţeles că o astfel de interpretare comportă o mare parte de *sugestie prin sens*, aşa cum adversarii expresivităţii fonice [1] nu încetează (şi pe drept cuvînt) să repete ; dar tocmai în aceasta constă *iluzia motivării*, şi Pierre Guiraud spune pe bună dreptate că în cuvîntul expresiv (să adăugăm : sau receptat ca atare) „sensul *semnifică* forma... acolo unde există analogie între formă şi sens, există nu numai expresivitate prin concreţionarea imaginii semnificate, ci şoc prin ricoşeu ; sensul dinamizează proprietăţi ale substanţei sonore, altminteri nepercepute.: el o „semnifică" printr-o adevărată inversare a procesului ce ar putea fi numită retro-semnificare". [2] Se dovedeşte astfel că „corectarea" poetică a arbitrariului lingvistic ar fi mai exact definită ca o adaptare reciprocă constînd în a accentua semele compatibile, şi în a uita sau a slăbi semele incompatibile, de o parte şi de alta. Formula lui Pope, „sunetul trebuie să pară un ecou al sensului", ar trebui deci corectată prin cea a lui Valéry, mai puţin unilaterală, marcînd mai bine reciprocitatea : „*ezitare prelungită* între sunet şi sens" [3] : ezitare marcată aici prin-

---

[1] Ca şi partizanii săi, dealtfel, începînd cu Grammont, care cel puţin o admite în principiu înainte de a o uita în practică. Găsim o foarte bogată culegere de opinii asupra acestui subiect în cartea lui Paul Delbouille : *Poésie et Sonorité* (Liège, 1961).

[2] *Pour une sémiologie de l'expression poétique*, în *Langue et Littérature* (actele celui de-al VII-lea Congres al F.I.L.L.M.), Liège, 1961, p. 124.

[3] *Oeuvres*, Pléiade, II, p. 637 ; se ştie că cele două formule sînt citate de Jakobson, p. 240 şi 233.

tr-un fel de du-te-vino semantic, ce ajunge la o poziţie de compromis.

Ar mai rămîne, lucru cu neputinţă de realizat, să se verifice şi să se măsoare devierea suportată prin chiar acest fapt de reprezentarea zilei şi a nopţii în poezia franceză. În ceea ce priveşte primul termen, ne vom aminti că discursul poetic este mai puţin interesat „în mod natural" de zi în sine şi pentru sine. Am putea evoca totuşi ziua parnasiană, Sudul înăbuşitor al lui Leconte de Lisle, şi ziua *albă* cîntată de Baudelaire: „*Les jours blancs, tièdes et voilés*" („zilele albe, călduţe şi ceţoase") din *Ciel brouillé*, „*l'été blanc et torride*" („vara albă şi toridă") din *Chat d'automne*, ziua tropicală din *Parfum exotique*,

Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone,[1]

„*le ciel pur où frémit l'éternelle chaleur* (cerul pur în care freamătă căldura eternă) din *La Chevelure*. Este adevărat că *jour* este aproape absent din aceste texte, şi pare poate sofisticat sau dezinvolt să spunem că ele sînt parafraza lui. Trebuie, de asemenea, să recunoaştem în ziua lui Valéry, diurnitate lucidă şi fără de ceaţă, o excepţie majoră.

În schimb, deviaţia semantismului nocturn către valorile de luminozitate pare foarte sensibilă în poezia franceză din toate epocile: *Nuit plus claire que le jour* (Noapte mai luminoasă decît ziua) este unul din paradoxurile sale cele mai obşinuite, care îşi găseşte deplina învestire, simbolică în epoca barocă, în lirismul erotic (*O Nuit, jour des amants* / O, noapte, zi a îndrăgostiţilor) şi în efuziunea mistică („*Nuit plus claire qu'un jour*" / Noapte mai luminoasă decît ziua", *Nuit plus brillante que le jour*" / „Noapte mai strălucitoare decît ziua" „*O, Nuit, ô torrent de lumière...*"[2] / O, noapte, o, torent de lumină") — încît ne-am întreba dacă n-ar trebui să opunem, în această privinţă, *la nuit de lumière* (noaptea de lumină) a misticilor francezi acelei *nuit obscure* (noapte întunecată) a sfîntului Jean de la Croix —,

---

[1] Orbită de strălucirea unui soare monoton (N. T.).

[2] Boissière, în *L'Amour noir*, poeme culese de A.-M. Schimidt, p. 58; Hopil, Mme Guyon, în Jean Rousset, *Anthologie de la poésie baroque*, pp. 192, 230.

Scanned with CamScanner

dacă nu am regăsi-o cu uşurinţă în multe alte locuri. Să-l citäm încă odată pe Péguy :

Ces jours ne sont jamais que des clartés
Douteuses, et toi, la nuit, tu es ma grande lumière sombre. [1]

Noaptea exemplară, aici Noaptea prin excelenţă, este noaptea aeriană, noaptea de iunie hugoliană, transparentă şi parfumată, în care :

L'aube douce et pâle, en attendant son heure,
Semble toute la nuit errer au bas du ciel, [2]

şi pe care o vom regăsi în preajma somnului lui Booz : noaptea luminoasă, cu lună, *înstelată*, spre a spune, în sfîrşit, cuvîntul capital, noaptea care, după cum am văzut în versurile lui Supervielle, atît de bine se confundă, se identifică cu firmamentul, cu acea *voûte nocturne* (boltă nocturnă) în care ea îşi află deplinul adevăr semantic, în unirea fericită a semnificantului cu semnificatul. Pentru a lega, într-un chip indirect dar strîns şi, spre a spune astfel, automat, cuvîntul *étoiles* de cuvîntul *nuit* (proiectînd astfel, după formula jakobsoniană, principiul de echivalenţă pe lanţul sintagmatic), discursul poetic clasic dispunea de un clişeu comod, care era rima *étoiles* / *voiles* (stele / văluri) (ale nopţii). Iată cîteva exemple culese la întîmplare din lecturi :

...encore les étoiles
De la nuit taciturne illuminaient les voiles [3]
(Saint-Amant, *Moyse sauvé*)
Dieu dit, et les étoiles
De la nuit éternelle éclaircirent les voiles. [4]
(Lamartine, *Méditations*)

---

[1] *Oeuvres poétiques*, Pléiade, p. 662.
Aceste zile sînt totdeauna lumini / Îndoielnice, iar tu, noapte, tu eşti marea mea lumină întunecată (N. T.).

[2] *Oeuvres poétiques*, Pléiade, I, p. 1117.
Zorii blînzi şi palizi, aşteptîndu-şi ceasul, / Par a rătăci întreaga noapte la marginea cerului (N. T.).

[3] ...încă stelele /
Luminau vălurile nopţii taciturne (N.T.).

[4] Dumnezeu spuse, iar stelele /
Luminară vălurile nopţii eterne. (N. T.).

Scanned with CamScanner

Acestea două, situate la cele două capete ale lanţului diacronic, reprezintă versiunea cea mai tradiţională ; mai subtil este următorul, luat din Delille (*Les Trois Règnes*), unde stelele par licurici :

Les bois mêmes, les bois, quand la nuit tend ses voiles,
Offrent aux yeux surpris de volantes étoiles, [1]

sau acesta, din Corneille, în care *les voiles,* plăcută înnoire a poncifului, nu mai sînt *vălurile* nopţii, ci, după cum bine se ştie, *corăbiile cu pînze* ale flotei maure :

Cette obscure clarté qui tombe des étoiles
Enfin avec le flux nous fit voir trente voiles. [2]

Conform unui paradox al cărui adevăr este evident, această noapte înstelată este o noapte care *se aprinde.* Care „îşi aprinde focurile", spune Supervielle [3], „onixurile", spune Mallarmé într-o primă versiune a *sonetului* în — *x,* consacrată în întregime, dincolo de rafinamentele unei sofisticate puneri în scenă, temei seculare a nopţii strălucitoare şi (tocmai prin aceasta) benefică — ceea ce se citeşte aici într-un singur cuvînt : *aprobatoare.* [4]

Rămîne să examinăm incidenţa unui fapt de ordin nu fonic sau grafic, ci gramatical, şi anume opoziţia de gen dintre cei doi termeni. Nu vom aminti aici tot ceea ce Bachelard a arătat atît de bine, cu deosebire în *Poétique de la rêverie* cu privire la importanţa genului cuvintelor pentru reveria sexualizantă a lucrurilor, şi la necesitatea, pentru studiul imaginaţiei poetice, a ceea ce el propunea să fie numit *genosanaliză.* Şansa limbii franceze — desigur nu exclusivă, dar nici în mod universal împărtăşită, fie şi dacă ne gîndim numai la limba engleză, pentru care toate substantivele inani-

---

[1] Pădurile chiar, pădurile, cînd noaptea îşi întinde vălurile / Arată ochilor uimiţi stele zburătoare (N. T.).

[2] Acea lumină întunecată ce cade din stele / Ne-a făcut să vedem, o dată cu fluxul, treizeci de pînze.

[3] *Les Amis inconnus,* p. 139.

[4] *Oeuvres complètes,* Pléiade, p. 1488.

Scanned with CamScanner

mate sînt neutre — este de a fi masculinizat pe deplin ziua (*le jour*) şi de a fi feminizat noaptea, (*la nuit*) [1], de a fi făcut din ele pe deplin un *cuplu*, ceea ce întăreşte caracterul inclusiv al opoziţiei, pe care l-am relevat mai sus. Pentru vorbitorul de limbă franceză, ziua este mascul iar noaptea femelă, într-atît încît ne este aproape cu neputinţă să concepem o repartizare diferită sau inversă ; noaptea este femeie, ea este iubită sau soră, iubita şi sora visătorului, poetului ; ea este în acelaşi timp iubita şi sora zilei : sub auspiciile feminităţii, ale frumuseţii feminine, mulţi poeţi baroci, cîntînd, după Marino, pe frumoasa în doliu, pe frumoasa negresă, pe frumoasa din vis, pe frumoasa moartă, cîntîndu-le pe toate frumoasele nocturne, au visat nunta miraculoasă a zilei cu noaptea [2], vis al cărui ecou îl aflăm în *Capitale de la douleur :*

O douce, quand tu dors, la nuit se mêle au jour. [3]

Caracterul sexual, erotic al acestei contopiri este subliniat în dicţiunea clasică printr-un releu al rimei a cărui formă canonică ne este oferită de Boileau, da, de Boileau (*Lutrin*, cîntul II) :

Ah ! Nuit, si tant de fois, dans les bras de l'amour,
Je t'admis aux plaisirs que je cachais au Jour... [4]

Iubirea este cea care face legătura dintre noapte şi zi, fie, ca aici, pentru a le opune, fie, ca în invocaţia lui Boissière

---

[1] Să ne amintim că latinescul *dies* este cînd masculin, cînd feminin, iar *diurnum* din latina vulgară, strămoş al lui *jour*, este neutru.

[2] *Ciel brun, Soleil à l'ombre, obscur et clair séjour,*
La Nature dans toi s'admire et se surpasse,
Entretenant sans cesse en ton divin espace
Un accord merveilleux de la nuit et du jour.

(Cer brun, Soare umbrit, loc întunecat şi luminos, / În tine Natura se admiră şi se depăşeşte, / Păstrînd neîncetat în spaţiul tău divin / Un minunat acord între noapte şi zi.) (N. T.).

(Anonim, *L'Amour noir*, p. 92).

[3] O, făptură dulce, cînd tu dormi, noaptea se contopeşte cu ziua (N.T.).

[4] Ah ! Noapte, dacă de atîtea ori, în braţele iubirii, / Te-am îngăduit părtaşă plăcerilor pe care le ascundeam Zilei... (N. T.).

Scanned with CamScanner

citată mai sus, *Nuit, jour des amants,* pentru a le uni prin interversiune. [1]

Dar, ca femeie, noaptea este şi — iar prin aceasta ajungem fără îndoială la simbolismul ei cel mai profund — *mama;* mamă esenţială, mamă a zilei, care „iese din noapte" [2], mamă unică a tuturor Zeilor [3], ea este cea pe care Péguy o numeşte „mama universală, nu numai mamă a copiilor (lucru atît de uşor), ci chiar mamă a bărbaţilor şi a femeilor, ceea ce este atît de greu". Nu e nevoie să recurgem prea mult la psihanaliză pentru a recunoaşte în noapte un simbol matern, simbol al acelui loc matern, al acelei nopţi a măruntaielor unde totul începe, şi pentru a vedea că iubirea faţă de noapte înseamnă întoarcerea la mamă, coborîrea înspre Mume, semn marcînd legătura inextricabilă dintre instinctul vital şi fascinaţia morţii. Aici se manifestă o ultimă răsturnare în dialectica zilei şi a nopţii, căci dacă ziua atotputernică este, în deplina ei strălucire, viaţa, noaptea feminină este, în profunzimea ei abisală, viaţă şi moarte totodată: noaptea este cea care ne dă ziua, şi tot ea este cea care ne-o va lua. [4]

Şi, ca să terminăm, dar fără să tragem vreo concluzie: evident este arbitrar şi supărător să studiem — oricît de succint — numele zilei şi al nopţii fără să abordăm studierea cîtorva vacabule derivate, strîns legate de ele, precum *minuit* (miezul nopţii), care redublează, cum foarte bine

---

[1] *Et toi, mit, doux support des songes où j'aspire*
Puisses-tu dans mes yeux toujours faire séjour,
Jamais Phébus pour moi ses rais ne fasse luire
Puisque le jour m'est nuit et que la nuit m'est jour".

(Pyard de la Mirande, *ibid.*, p. 121)

(Iar tu, noapte, dulce reazem al viselor către care aspir, / De-ai putea sălăslui de-apururi în ochii mei, / Razele lui Phébus să nu strălucească niciodată pentru mine / Căci ziua-mi este noapte iar noaptea-mi este zi).

Într-o tonalitate ce-i drept mai curînd satanică decît erotică, Lamartine inventează, referindu-se la Byron, această sinteză vehementă:

La nuit est ton séjour (Méditation Deuxiéme) (Noaptea este lăcaşul tău...)

[2] Hugo, *Booz endormi,* dar şi d'Aubigné, *Prière du matin.*

[3] Clémence Ramnoux, „Le symbolisme du jour et de la nuit", *Cahiers internationaux du symbolisme,* Nr. 13.

[4] „Totul se termină în noapte, de aceea există ziua. Ziua este legată de noapte, căci ea însăşi nu este zi decît dacă începe şi se sfîrşeşte" (Blanchot, *loc. cit.*).

Scanned with CamScanner

arată Mallarmé, de exemplu, scînteierea cuvîntului simplu, sau *journée* (zi), feminizare paradoxală şi ambiguă a lui *jour* — şi, mai ales, cele două adjective, atît de apropiate de substantive în derivaţia lor latinizantă, şi în acelaşi timp atît de autonome în ceea ce priveşte valorile lor poetice proprii. După cele arătate cu privire la *jour* şi la *nuit*, a reflecta la opoziţia, la conjuncţia [1] lui *diurne* cu *nocturne* ar reprezenta un alt demers foarte asemănător, şi totodată foarte diferit.

[1] Conjuncţia pare aici, poate din cauza omofoniei, mai importantă decît opoziţia. De fapt, *nocturne* domină puternic, iar *diurne* pare a nu fi decît un palid decalc analogic, cu un semantism poate marcat, în regiunile obscure ale conştiinţei lingvistice, de o anume urmă de contaminare prin omologul său: *diurne* nu poate fi pe de-antregul gîndit fără a trece prin releul lui *nocturne*, şi fără a reţine ceva din acest ocoliş. Genêt, de exemplu, nu vorbeşte oare, în *Journal du Voleur*, despre *misterul* Naturii diurne? (Descoperim fără greutate o influenţă analogă a lui *nocturne* asupra lui *taciturne*; *de exemplu*, la Leiris, *Fibrilles*, p. 242: „...cuvîntul *taciturne* care colorează cu noapte şi mister blajinul prenume al apărătorului Ţărilor de Jos.")

Scanned with CamScanner

LIMBAJ POETIC, POETICĂ A LIMBAJULUI

NU EXISTĂ probabil, în literatură, categorie mai veche sau mai universală decît opoziţia dintre proză şi poezie. S-a văzut, timp de secole, şi chiar de milenii, că acestei considerabile extensiuni îi corespunde o relativă stabilitate a criteriului distinctiv fundamental. Se ştie că pînă la începutul secolului al XX-lea, acest criteriu a fost esenţialmente de ordin fonic: era vorba, bineînţeles, de acel ansamblu de constrîngeri rezervate (şi prin aceasta chiar constitutive) expresiei poetice, pe care o putem apropia în linii mari de noţiunea de *metru*: alternanţa regulată a silabelor scurte şi lungi, accentuate şi neaccentuate, numărul obligatoriu al silabelor şi omofonia finalelor de vers, şi (pentru poezia zisă lirică) reguli de constituire a strofelor, adică a ansamblurilor recurente de versuri pe parcursul poemului. Acest criteriu putea fi numit fundamental, în sensul că celelalte caracteristici, de altfel variabile, fie că erau de ordin dialectal (de exemplu, folosirea dialectului dorian ca mod al intervenţiilor lirice în tragedia atică, sau tradiţia, menţinută pînă în epoca alexandrină, de a scrie epopeea în dialectul ionian amestecat cu cel eolian, care fusese cel al poemelor homerice), gramatical (particularităţi morfologice sau sintactice numite „forme poetice" în limbile vechi, inversiuni şi alte „licenţe" în franceza clasică), sau propriu-zis stilistice (vocabulare rezervate, figuri dominante), nu erau niciodată, în poetica clasică, considerate ca obligatorii şi determinante în egală măsură cu constrîngerile metrice: era vorba doar de ornamentele secundare, şi, în anumite cazuri, facultative, ale unui tip de discurs a cărui trăsătură pertinentă rămînea întotdeauna respectarea formei metrice. Problema, astăzi atît de complicată, a *limbajului poetic*, era atunci de o mare simplitate, din moment ce prezenţa sau absenţa metrului constituia un criteriu decisiv şi fără echivoc.

Ştim de asemenea că la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi la începutul celui de-al XX-lea a avut loc, mai ales în

Franţa, deteriorarea progresivă şi, în cele din urmă, prăbuşirea, fără îndoială ireversibilă, a acestui sistem, şi naşterea unui concept inedit, care ne-a devenit familiar fără a ne deveni cu totul transparent: acela al unei poezii eliberate de constrîngerile metrice şi totuşi diferită de proză. Motivele unei mutaţii atît de profunde sînt departe de a ne fi clare, dar cel puţin se pare că putem pune această dispariţie a criteriului metric în legătură cu o evoluţie mai generală, al cărui principiu este slăbirea continuă a modurilor auditive ale consumului literar. E bine cunoscut faptul că poezia antică era esenţialmente cîntată (lirism) şi recitată (epopee), şi că, din motive materiale destul de evidente, modul fundamental de comunicare literară, chiar pentru proză, era lectura sau declamarea în public — fără a mai pune la socoteală partea preponderentă, în proză, a elocinţei propriu-zise. Mai puţin cunoscut, dar atestat din plin, este faptul că însăşi lectura individuală era practicată cu voce tare: sfîntul Augustin afirmă că maestrul său Ambrozie (secolul al IV-lea) a fost primul om din Antichitate care a practicat lectura în gînd, şi e sigur că Evul Mediu a cunoscut o întoarcere la starea anterioară, consumul „oral" al textului scris prelungindu-se multă vreme după inventarea tiparului şi după difuzarea masivă a cărţii.[1] Dar este la fel de sigur că această difuzare şi cea a practicării lecturii şi scrisului trebuiau cu timpul să slăbească modul auditiv de percepere a textelor în avantajul modului vizual[2], şi deci modul lor de existenţă fonică în avantajul unui mod grafic

---

[1] „Informaţia rămîne în primul rînd auditivă: chiar mărimile acestei lumi mai mult ascultă decît citesc; ei sînt înconjuraţi de consilieri care le vorbesc, care le transmit ştiinţa lor pe cale orală, care citesc în faţa lor... În sfîrşit, chiar cei ce citesc, umaniştii, sînt obişnuiţi să o facă cu voce tare — şi îşi aud textul." (R. Mandrou, *Introduction à la France moderne*, Paris, Albin Michel, 1961, pag. 70).

[2] Valéry a spus foarte bine toate acestea, ca, de exemplu, aici: „Multă vreme, foarte multă vreme, *vocea umană* a fost baza şi condiţia *literaturii*. Prezenţa vocii explică prima literatură, din care cea clasică şi-a căpătat forma şi acel admirabil *temperament*. Întregul trup uman prezent sub *voce*, şi suport, condiţie pentru echilibrul *ideii*... A venit o zi cînd oamenii au ştiut să citească cu ochii fără a silabisi, fără a auzi, şi literatura a fost astfel cu totul alterată. Evoluţie de la articulat la abia atins — de la ritmat şi înlănţuit la instantaneu —, de la ceea ce suportă şi cere un auditoriu la ceea ce suportă şi surprinde un ochi rapid, lacom, dezinvolt." (*Oeuvres*, vol. 2, Pléiade, pag. 549).

Scanned with CamScanner

(să ne amintim că la începuturile modernității literare au apărut, odată cu primele semne de dispariție a sistemului versificației clasice, primele tentative sistematice, datorate lui Mallarmé și Apollinaire, de explorare a resurselor poetice ale grafismului și ale punerii în pagină) — și, mai ales, și cu această ocazie, să pună în evidență alte caracteristici ale limbajului poetic, ce pot fi clasificate drept *formale* în sens hjelmslevian, prin aceea că nu țin de modul de realizare, sau „substanță" (fonică sau grafică) a semnificantului, ci de articularea însăși a semnificantului și a semnificatului considerate în idealitatea lor. Astfel apar din ce în ce mai determinante aspectele semantice ale limbajului poetic, și aceasta nu numai în ceea ce privește operele moderne, scrise fără a ține seama de metru și de rimă, ci de asemenea, în mod necesar, în ceea ce privește operele vechi, pe care astăzi nu ne putem împiedica să le citim și să le apreciem conform criteriilor noastre actuale — mai puțin imediat sensibile, de exemplu, la melodia sau ritmul accentelor din versul racinian decît la jocul „imaginilor" sale, sau preferînd metricii riguroase, ori subtile, a unui Malherbe sau a unui La Fontaine, „avalanșele de cuvinte" îndrăznețe ale poeziei baroce". [1]

O asemenea modificare, ce are drept rezultat o nouă frontieră dintre proză și poezie, și deci o nouă împărțire a cîmpului literar, propune în mod direct semiologiei literare o sarcină foarte distinctă de cele pe care și le asumaseră vechile poetici sau tratatele de versificație din ultimele veacuri, sarcină capitală și dificilă pe care Pierre Guiraud o numește o „semiologie a expresiei poetice." [2] Capitală pentru că nici una, fără îndoială, nu răspunde într-un mod mai specific vocației sale, dar și dificilă, pentru că

---

[1] Această schimbare de criteriu nu înseamnă, totuși, că realitatea fonică, ritmică, metrică, a poeziei vechi a dispărut (ceea ce ar fi cu totul regretabil): mai degrabă ea s-a transpus în vizual idealizîndu-se, într-un anume sens, cu acest prilej: există un mod mut de a percepe efectele „sonore", un fel de dicțiune tăcută, comparabilă cu ceea ce este pentru un muzician încercat lectura unei partituri. Toată teoria prozodică ar trebui reluată în acest sens.

[2] „Pour une sémiologie de l'expression poétique", *Langue et Littérature*, Paris, Ed. Les Belles Lettres, 1961.

efectele de sens pe care ea le întîlneşte în acest domeniu sînt de o subtilitate şi de o complexitate ce pot descuraja analiza şi care, întărite de foarte vechiul şi foarte persistentul tabu religios ce apasă asupra „misterului" creaţiei poetice, contribuie la a vedea în gestul cercetătorului care se aventurează pe acest teren un sacrilegiu sau (şi) o grosolănie: oricîte precauţii şi-ar lua pentru a evita greşelile şi ridicolul scientismului, atitudinea „ştiinţifică" este întotdeauna intimidată în faţa modalităţilor artei, despre care în general sîntem înclinaţi să credem că nu au valoare decît prin acel „invulnerabil sîmbure de mister", ce se sustrage studiului şi cunoaşterii.

Trebuie să-i fim recunoscători lui Jean Cohen[1] pentru că a renunţat la aceste scrupule şi a pătruns în aceste mistere cu o fermitate ce poate fi considerată brutală, dar care nu refuză nici discuţia, şi nici chiar, eventual, opinia contrarie. „Sau, spune el pe drept cuvînt, poezia este un har venit de sus şi care trebuie primit în linişte şi reculegere. Sau ne hotărîm să vorbim despre ea, şi atunci trebuie să încercăm să o facem în mod pozitiv... Trebuie să punem problema astfel încît unele soluţii să se dovedească a fi de conceput. Este foarte posibil ca ipotezele pe care le prezentăm aici să se vădească a fi neadevărate, dar cel puţin ele vor avea meritul de a dovedi că sînt aşa. Vom putea atunci să le corectăm sau să le înlocuim, pînă cînd va fi găsită soluţia cea bună. Nimic de altfel nu ne garantează că în acest domeniu adevărul este accesibil, iar investigaţia ştiinţifică poate în cele din urmă să se dovedească inoperantă. Dar de unde să ştim aceasta înainte de a o fi încercat"[2]?

Principiul major al poeticei astfel pusă în discuţie este că limbajul poetic se defineşte, în raport cu proza, ca o abatere în raport cu o normă, şi deci (abaterea sau devierea fiind, după Guiraud ca şi după Valéry, după Spitzer ca şi după Bally, semnul însuşi al „faptului stilistic") că poetica poate fi definită ca *o stilistică de gen*, studiind şi măsurînd deviaţiile caracteristice, nu ale unui individ, ci ale unui *gen*

---

[1] *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966.
[2] *Ibid.*, pag. 25.

Scanned with CamScanner

de limbaj [1], adică aproape a ceea ce Barthes a propus să se numească *scriitură* [2]. Dar am risca să sărăcim ideea pe care Jean Cohen şi-o face despre devierea poetică dacă nu am preciza că aceasta corespunde nu atît conceptului de deviere cît celui de *infracţiune*: poezia nu deviază în raport cu codul prozei ca o variantă liberă în raport cu o constantă tematică, ea îl violează şi îl transgresează, fiind însăşi contradicţia lui: *poezia* înseamnă *antiproză* [3]. În acest sens precis, s-ar putea spune că devierea poetică, pentru Cohen, este o deviere absolută.

Un al doilea principiu, pe care îl vom numi principiul minor, ar putea întîmpina altundeva cea mai vie opoziţie, dacă nu chiar un refuz pur şi simplu: acest principiu este că evoluţia diacronică a poeziei se îndreaptă cu regularitate către o poeticitate mereu crescîndă, după cum pictura ar fi devenit, de la Giotto la Klee, din ce în ce mai picturală, „fiecare artă *involuînd* oarecum, printr-o apropiere tot mai mare de propria sa formă pură" [4] sau de esenţa ei. Vedem pe dată tot ceea ce în principiu este contestabil în acest postulat de involuţie, [5] şi vom vedea mai departe cum alegerea procedurilor de verificare îi accentuează gratuitatea; iar cînd Cohen afirmă că „estetica clasică este o estetică antipoetică" [6], o asemenea afirmaţie poate arunca o anume îndoială asupra obiectivităţii tentativei sale. Dar această discuţie nu ne va reţine, de vreme ce am văzut în *Structure*

---

[1] P. 14. Un exemplu frapant privitor la influenţa genului asupra stilului este dat la p. 122 prin citarea cazului lui Hugo, care foloseşte epitetele „impertinente" în proporţie de 6% în roman, şi de 19% în poezie.

[2] Cu această rezervă totuşi că, după Barthes, poezia modernă ignoră scriitura ca „figură a Istoriei sau a socialităţii", şi se reduce la o puzderie de stiluri individuale (*Le degré zéro de l'écriture*, Ed. du Seuil, 1953, cap. 4).

[3] *Op. cit.*, p. 51 şi 97.

[4] *Ibid.*, p. 21.

[5] Ne putem întreba mai ales dacă acest postulat pretinde a se aplica „fiecărei arte" în sensul de *toate artele*: prin ce este oare arta lui Messiaen mai pur muzicală decît cea a lui Palestrina, sau cea a lui Le Corbusier mai pur arhitecturală decît cea a lui Brunelleschi? Dacă involuţia se reduce, după cum putem vedea din exemplul picturii şi al sculpturii, la un abandon progresiv al funcţiei reprezentative, trebuie să ne întrebăm mai exact ce înseamnă acest abandon în cazul poeziei.

[6] *Op. cit.*, p. 20.

Scanned with CamScanner

du langage poétique un efort de constituire a unei poetici pornind de la criterii desprinse chiar din practica poeziei „moderne". Poate, pur şi simplu, o conştiinţă mai deschis afirmată a acestei atitudini ar fi permis renunţarea la o axiomă care, propusă ca fiind atemporală şi obiectivă, ridică cele mai grave dificultăţi metodologice, căci dă adesea impresia de a fi fost introdusă pentru nevoile demonstraţiei — fie, mai exact, pentru a se putea constata o evoluţie (poezia este din ce în ce mai mult deviere) în sensul stabilirii principiului major (devierea este esenţa poeziei). De fapt, cele două postulate se susţin implicit unul pe celălalt printr-un complex de premise şi de concluzii ce s-ar putea explicita oarecum astfel : primul şilogism, poezia este din ce în ce mai mult deviere, or ea este din ce în ce mai aproape de esenţa ei, deci esenţa ei este devierea ; al doilea silogism, poezia este din ce în ce mai mult deviere, or devierea este esenţa ei, deci ea e din ce în ce mai aproape de esenţă. Dar aceasta nu are prea mare importanţă, fără îndoială, dacă ne decidem să acceptăm fără demonstraţie (pentru motivul arătat) principiul minor ca exprimînd inevitabilul, şi, într-un sens, legitimul, anacronism al *punctului de vedere*.

Verificarea empirică, căreia îi este consacrată cea mai mare parte a lucrării, se referă deci în esenţă la faptul evoluţiei, al cărui rol strategic determinant l-am văzut. Ea este realizată printr-un test statistic foarte simplu şi foarte revelator care constă în a compara sub cîteva aspecte decisive, fie între ele, fie cu un eşantion de proză ştiinţifică de la sfîrşitul secolului al XIX-lea (Berthelot, Claude Bernard, Pasteur) un corpus de texte poetice scrise în trei epoci diferite : clasică (Corneille, Racine, Molière), romantică (Lamartine, Hugo, Vigny) şi simbolistă (Rimbaud, Verlaine, Mallarmé).[1] Primul aspect examinat, în lumina căruia, bineînţeles, nu pot fi confruntate decît textele poetice între ele, este cel al *versificaţiei*, considerată mai întîi sub unghiul raportului dintre pauza metrică (sfîrşit de vers) şi pauza sintactică ; simpla numărare a sfîrşiturilor de vers fără punct (şi deci în discordanţă cu ritmul frastic) face să

[1] Cîte 100 de versuri (10 serii de cîte 10) pentru fiecare poet.

Scanned with CamScanner

apară o proporţie medie de 11% la cei trei clasici, de 19% la romantici, şi de 39% la simbolişti : deviere, deci, în raport cu norma prozaică a izocroniei dintre frază-sunet şi frază-sens ; considerată apoi din punctul de vedere al gramaticalităţii rimelor : rimele „noncategoriale", adică legînd între ele vocabule care nu aparţin aceleiaşi clase morfologice, trec, într-o sută de versuri, de la 18,6% în medie la clasici, la 28,6% la romantici şi la 30,7% la simbolişti : aici devierea este în raport cu principiul lingvistic al sinonimiei finalelor omonime (ess*ence* — exist*ence*, / esenţă — existenţă /, part*iront* — réuss*iront* / vor pleca — vor reuşi /).

Al doilea aspect este cel al *predicaţiei,* studiată din punctul de vedere al pertinenţei epitetelor. Compararea eşantioanelor de proză ştiinţifică, de proză romanescă (Hugo, Balzac, Maupassant) şi de poezie romantică face să apară pentru secolul al XIX-lea medii de respectiv 0%, 8%, şi 23,6% de epitete „impertinente", adică logic inacceptabile în sensul lor literal (exemple : „ciel *mort*" / „cer *mort*" sau „vent *crispé*" / „vînt *crispat*"). Cele trei epoci poetice considerate se diferenţiază după cum urmează : cea clasică, 3,6 ; cea romantică, 23,6 ; cea simbolistă, 46,3. Aici trebuie deosebite două grade de impertinenţă : gradul scăzut este reductibil prin simplă analiză şi abstragere, ca în „herbe *d'émeraude*" / „iarbă de *smaragd*" = iarbă *verde*, deoarece *smaragd* = (*piatră* +) *verde*, gradul ridicat nu poate fi supus unei asemenea analize şi reducerea sa urmează o cale mai întortocheată, fie cea a sinesteziei, ca în „*bleus* angélus" / „*albastru* dangăt de clopot" = dangăt de clopot *liniştit* în virtutea sinesteziei *albastru* = *linişte*[1]. Dacă examinăm din acest punct de vedere numărul epitetelor de culoare impertinente, clasicii sînt excluşi din tabel din cauza

[1] Această interpretare mai ales, şi, în general, ideea că toate impertinenţele de gradul al doilea se reduc la sinestezii, ne par foarte discutabile. Am putea la fel de bine citi *albastru dangăt de clopot* ca pe o predicaţie metonimică (dangătul de clopot răsunînd în albastrul cerului) ; hipalaga *ibant obscuri* este tipic metonimică ; *om brun* pentru *om cu părul brun* este evident sinecdotică etc. Există, fără îndoială, cel puţin tot atîtea feluri de epitete impertinente cîte feluri de tropi ; epitetul „sinestezic" corespunde pur şi simplu metaforei, a cărei importanţă este în general supraestimată de poeticile „moderne".

Scanned with CamScanner

numărului prea mic de epitete de culoare pe care le folosesc, şi trecem de la 4,3 la romantici, la 42 la simbolişti, devierea crescîndă fiind evident aici impertinenţa predicaţiei, anomalia semantică.

Al treilea test se referă la *determinare*, adică de fapt la carenţa determinării dezvăluită de numărul epitetelor *redundante*, de tipul „*verte* émeraude" sau „éléphants *rugueux*". Noţiunea de redundanţă este aici justificată de principiul lingvistic contestabil, şi dealtfel contestat, conform căruia funcţia pertinentă a unui epitet este de a determina o specie în cadrul genului desemnat de substantiv, ca în „elefanţii *albi* sînt foarte rari". Orice epitet descriptiv este deci, pentru Cohen, redundant. Proporţia acestor epitete, în raport cu numărul total de epitete pertinente, este de 3,66% în proza ştiinţifică, de 18,4% în proza romanescă şi de 58,5% în poezia secolului al XIX-lea, corpusul poetic opus celorlalte două nemaifiind acum, ca pentru epitetele impertinente, cel al romanticilor, ci cel alcătuit din versuri de Hugo, Baudelaire şi Mallarmé (de ce această alunecare către epoca modernă ?). În interiorul limbajului poetic, tabelul ce consemnează evoluţia arată 40,3 pentru clasici, 54 pentru romantici, 66 pentru simbolişti : progresie mai slabă, ce trebuie corectată, după Jean Cohen, prin faptul (afirmat fără verificare statistică) că epitetele redundante ale clasicilor sînt „în imensa lor majoritate" de gradul întîi, adică reductibile la o valoare circumstanţială (Corneille : „*Et mon amour flatteur déjà me persuade...*" = „Şi iubirea mea măgulitoare mă convinge" = Şi iubirea mea, pentru că măgulește...) în timp ce cele ale modernilor (Mallarmé : „...d'azur *bleu* vorace" /„...de azur albastru lacom") nu pot fi în general astfel interpretate. E vorba de o deviere deci, care şi aici creşte în raport cu norma (?) funcţiei determinative a epitetului. [1]

Al patrulea aspect al comparaţiei : inconsecvenţa (crescîndă) a coordonărilor. Progresia este aici marcată, fără aparat statistic, de trecerea de la coordonările aproape întotdeauna logice ale discursului clasic („*Je pars, cher Théra-*

[1] Totalul epitetelor „anormale" (impertinente + redundante) dă progresia următoare : 42%, 64,6% şi 82%.

mène, / Et quitte le séjour de l'aimable Trézène") la rupturile momentane ale discursului romantic („*Ruth songeait et Booz rêvait ; l'herbe était noire*" [1]), apoi la inconsecvenţa sistematică şi, dacă putem spune astfel, continuă, pe care o inaugurează *Les Illuminations* şi care ajunge la apogeu în scriitura suprarealistă.

A cincea şi ultima confruntare se referă la inversiune, şi mai exact la antepunerea epitetelor. Tabelul comparativ dă aici 2% pentru proza ştiinţifică, 54,3 pentru poezia clasică, 33,3 pentru cea romantică, 34 pentru poezia simbolistă. Faptul că scriitorii clasici predomină într-un tabel al inversiunilor poetice nu are nimic surprinzător în principiu, dar postulatul involuţiei la care ţine atît de mult Cohen îl împiedică să accepte un asemenea fapt : de aceea el îşi restabileşte norma nemaipunînd la socoteală epitetele „evaluative", mai susceptibile de antepunere normală („un *grand* jardin, une *jolie* femme)". Tabelul astfel corectat dă 0% pentru proza ştiinţifică, 11,9 pentru clasici, 52,4 pentru romantici, 49,5 pentru simbolişti. Această corectare este probabil justificată, dar ea nu poate ascunde un fapt bine cunoscut al frecvenţei relativ mai mari în poezia clasică a inversiunii în general, care nu se reduce la antepunerea epitetului. [2]

Am fi tot atît de îndreptăţiţi să ne întrebăm în legătură cu absenţa altor comparaţii care ar fi fost la fel de instructive : se ştie de exemplu că Pierre Guiraud a stabilit [3], conform unui corpus a cărui alegere este într-adevăr ciudată (*Phèdre, Les Fleurs du mal*, Mallarmé, Valéry, cele *Cinq grandes odes*), un lexic poetic ale cărui frecvenţe le-a comparat cu cele pe care le oferă, în ceea ce priveşte limba normală, tabelul lui Van der Beke, şi că această comparaţie arată o deviere de vocabular foarte sensibilă (între cele 200 de cuvinte preponderent frecvente în poezie, sau *cuvinte-*

---

[1] Plec, iubite Théramène, / Şi părăsesc plăcutul Trézène.
Ruth se gîndea iar Booz visa ; iarba era neagră (N. T.).

[2] „Adesea (inversiunea) este, cum spune Laharpe, singura trăsătură ce diferenţiază versurile de proză." (Fontanier, *Figures du discours*, 1827, Reed. Flammarion, 1968, p. 288).

[3] *Langage et versification d'après l'oeuvre de Paul Valéry : Étude sur la forme poétique dans ses rapports avec la langue*, Paris, Klincksieck, 1952.

Scanned with CamScanner

temă, există 130 a căror frecvenţă este anormal de mare în raport cu cea stabilită de Van der Beke ; dintre aceste 130 de *cuvinte-cheie*, numai 22 aparţin primelor 200 din limba normală). Ar fi interesant să supunem unei comparaţii analoage eşantioanele reţinute de Cohen, dar nu e sigur de la bun început că devierea de vocabular va fi mai sensibilă la simbolişti, şi *a fortiori* la romantici, decît la clasici : secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea n-au fost oare pentru poezie epoca prin excelenţă a lexicului rezervat, cu ale sale *ondes, coursiers, mortels, lèvres de rubis, seins d'albâtre* [1] ? Iar gestul revoluţionar cu care se mîndreşte Hugo în *Réponse à un acte d'accusation* nu a fost tocmai o *reducere a devierii* ?

Dar această obiecţie, ca şi, fără îndoială, alte cîteva asemănătoare, nu s-ar referi probabil la ideea esenţială a lui Jean Cohen. După el, într-adevăr, devierea nu este pentru poezie un scop, ci un simplu mijloc, fapt care elimină din sfera lui de interes unele dintre devierile cele mai masive ale limbajului poetic, ca de exemplu efectele de lexic menţionate sau privilegiile dialectale de care vorbeam mai sus : devierea lingvistică cea mai manifestă, cea care ar consta în a rezerva poeziei un idiom special, nu ar constitui un caz exemplar, căci devierea nu îşi îndeplineşte funcţia poetică decît în calitate de instrument al unei *schimbări de sens*. Trebuie deci totodată ca ea să stabilească, în interiorul limbii naturale, o anomalie sau impertinenţă, şi ca această impertinenţă să fie *reductibilă*. Devierea nonreductibilă, ca în enunţul suprarealist *l'huître du Sénégal mangera le pain tricolore* [2], nu este poetică : devierea poetică se defineşte prin reductibilitatea [3] sa, care implică în mod necesar o schimbare de sens, şi, mai exact, o trecere de la sensul „denotativ", adică intelectual, la sensul „conotativ", adică afec-

---

[1] ...unde, bidivii, muritori, buze de rubin, sîni de alabastru (N. T.).
[2] ...stridia din Senegal va mînca pîinea tricoloră (N. T.).
[3] Dar cum să ştim pe unde trece frontiera ? Se vede limpede aici că pentru Cohen *bleus angélus* reprezintă o deviere reductibilă, iar *huître de Sénégal* este o deviere absurdă (lucru dealtfel discutabil). Dar în ce categorie va încadra el (de exemplu) *la mer aux entrailles de raisin* / marea cu măruntaie de strugure (Claudel) sau *la rosée à tête de chat* / roua cu cap de pisică (Breton) ?

Scanned with CamScanner

tiv : curentul de semnificaţie blocat la nivelul denotativ (angélus *bleu*) se pune din nou în mişcare la nivelul conotativ (angélus *paisible*), şi acest blocaj al denotaţiei este indispensabil pentru eliberarea conotaţiei. Un mesaj nu poate fi, după Cohen, în acelaşi timp denotativ şi conotativ : „Conotaţia şi denotaţia sînt antagonice. Răspunsul afectiv şi cel intelectual nu se pot produce în acelaşi timp. Ele sînt antitetice, şi pentru ca primul să se ivească, trebuie ca al doilea să dispară“ [1]. Astfel toate infracţiunile şi impertinenţele arătate în diferitele domenii ale versificaţiei, predicaţiei, determinării, coordonării şi ordinei cuvintelor nu există ca atare decît pe plan denotativ : este momentul lor negativ, care dispare pe dată într-un moment pozitiv în care pertinenţa şi respectarea codului se restabilesc în folosul semnificatului de conotaţie. Astfel, impertinenţa denotativă care separă cei doi termeni ai rimei *soeur-douceur* în *Invitation au voyage* dispare în faţa unei pertinenţe conotative : „Adevărul afectiv vine să corecteze eroarea noţională. Dacă cuvîntul „soră“ conotează o valoare, simţită ca atare, de intimitate şi dragoste, atunci este adevărat că orice soră este blîndă (*douce*) şi chiar, în mod reciproc, că orice blîndeţe este „de soră“. Semantismul rimei este metaforic.“ [2]

Dacă vrem să aplicăm acestei cărţi, al cărui merit este şi acela de a suscita discuţia aproape la fiecare pagină prin vigoarea demersului şi claritatea ideii, spiritul de contestaţie riguroasă pe care autorul îl solicită cu atîta delicateţe, trebuie mai întîi să relevăm în procedura de verificare adoptată trei atitudini care forţează oarecum realitatea în favoarea tezei. Prima se referă la alegerea celor trei perioade considerate. E de la sine înţeles că istoria poeziei franceze nu se opreşte la Mallarmé, dar trebuie să admitem totuşi că, cel puţin pe baza cîtorva dintre criteriile propuse, un eşantion luat din poezia secolului al XX-lea nu ar face decît să accentueze evoluţia descoperită de Cohen în poezia romantică şi simbolistă. În schimb, este prea comod să iei drept punct de plecare secolul al XVII-lea (şi, mai mult chiar, de fapt cea de a doua jumătate a sa) sub pretextul [3]

---

[1] *Op. cit.*, pag. 214.
[2] *Ibid.*, p. 220.
[3] *Ibid.*, p. 18.

Scanned with CamScanner

că referirea la o epocă anterioară ar presupune intervenţia unor stări de limbă prea heterogene. Un corpus din cea de-a doua jumătate a secolului al XVI-lea compus de exemplu din versuri de Du Bellay, Ronsard, şi d'Aubigné n-ar fi modificat prea mult starea lingvistică constituită, într-un sens oricum foarte relativ, de „franceza modernă" — mai ales într-o anchetă care făcea abstracţie de devierile lexicale ; dimpotrivă, este probabil că ar fi compromis curba involuţiei pe care se sprijină în întregime teza lui Cohen, şi că am fi văzut apărînd la începutul ciclului, cel puţin în cazul cîtorva criterii, „un procent de poezie" [1], adică o tendinţă către deviere superioară celei manifestată de clasicism şi poate chiar de romantism. Autorul s-ar fi izbit, fără îndoială, de un inconvenient de acelaşi ordin dacă, în loc să aleagă din secolul al XVII-lea trei „clasici" atît de supuşi canoanelor precum Corneille, Racine şi Molière, ar fi ales scriitori ca Régnier, Théophile, Saint-Amant, Martial de Brives, Tristan, Le Moyne, ce nu sînt cîtuşi de puţin *minori*. Ştiu că Cohen îşi justifică alegerea, care nu este a sa, ci a „posterităţii" [2], invocînd argumentul obiectivităţii : dar consensul publicului nu este imuabil, şi există o anumită discordanţă între alegerea unor criterii moderne (adică esenţialmente semantice) şi cea a unui corpus atît de academic. Discordanţă surprinzătoare la prima vedere, care devine şocantă după ce observă principalul ei efect, şi anume acela de a uşura demonstraţia : clasicismul, care este în istoria literaturii franceze un episod, o *reacţie*, devine aici o origine : el apare ca un prim stadiu, încă timid, al unei poezii aflată la vîrsta copilăriei, şi care urmează să-şi dobîndească treptat trăsăturile adulte. Pleiada şi barocul par a nu exista, manierismul şi preţiozitatea sînt cu desăvîrşire uitate ! Boileau spunea : *„Enfin Malherbe vint..."*, ceea ce era cel puţin un omagiu involuntar adus istoriei, afirmarea inconştientă a unui trecut renegat. La Cohen, formula devine aproape : la început era Malherbe.

Care dealtfel nu e cîtuşi de puţin răsplătit pentru truda sa, de vreme ce nici măcar nu figurează pe lista celor trei poeţi clasici : listă destul de bizară şi în favoarea căreia

---

[1] *Ibid.*, p. 15.
[2] *Ibid.*, pag. 17—18.

Scanned with CamScanner

nu pledează (probabil) nici confirmarea posterității, și nici (aceasta în mod sigur) pertinența metodologică. Se înțelege de la sine că, într-o anchetă ce se referă la *limbajul poetic*, Racine trebuie aproape în mod fatal să fie numit printre cei trei mari poeți *clasici*; cazul lui Corneille, în schimb, este mult mai nesigur, iar cît despre Molière... A alege, sau a pretinde că alegi prin consens aceste trei nume pentru a forma corpusul *poeziei* clasice, și a le opune apoi romanticilor și simboliștilor arătați mai sus, înseamnă într-adevăr a-ți facilita mult prea mult demonstrația, și a arăta fără a fi nevoit să recurgi la un prea mare efort că „estetica clasică este o estetică antipoetică". O listă compusă de exemplu din Malherbe, Racine și La Fontaine ar fi fost ceva mai reprezentativă. De altfel nu este vorba numai de „valoarea" poetică a operelor analizate, ci mai ales de echilibrul genurilor: Cohen pretinde[1] că s-a referit la „genuri foarte variate: liric, tragic, epic, comic etc." (etc.?), dar cum nu vede oare că întregul gen dramatic se află în eșantionul său clasic, și viceversa, și că deci întreaga sa confruntare se întemeiază pe opoziția dintre trei *dramaturgi* clasici și șase poeți moderni esențialmente *lirici*[2]? Or, cînd știm cît de diferit era pentru clasici (din motive evidente) conținutul poetic cerut de o poezie lirică și cel cu care putea (și trebuia) să se mulțumească o tragedie, și *a fortiori* o comedie, înțelegem și mai bine consecința unei asemenea alegeri. Un singur exemplu (cel mai puțin evident) va fi deajuns pentru a o ilustra: Jean Cohen observă o progresie a rimelor noncategoriale care crește de la 18,6% la 28,6 și la 30,7. Dar cine nu știe că rimele tragediei (și, încă odată, *a fortiori* cele ale comediei), erau, spre a spune astfel, din oficiu mai *facile* (ceea ce înseamnă, printre altele, mai categoriale) decît cele ale poeziei lirice? Ce s-ar fi ales din demonstrația lui Cohen privitoare la acest aspect dacă altele ar fi fost textele analizate? Principiul lui Banville citat de el („Veți face să rimeze împreună, atît cît se va putea, cuvinte foarte asemănătoare între ele prin sunet, și foarte

---

[1] *Ibid.*, p. 19.

[2] Chiar dacă unele iteme luate din *Legenda secolelor* au fost socotite epice, ceea ce rămîne evident de discutat.

diferite prin sens") este tipic malherbian ; dar cerinţele lui Malherbe nu se aplică versului din piesele de teatru, al cărui merit constă în întregime în simplitatea şi inteligibilitatea imediată. A compara „procentul de poezie" din operele clasice şi din cele moderne în aceste condiţii e aproape ca şi cum ai compara clima de la Paris cu cea din Marsilia, luînd pentru Paris media din decembrie şi pentru Marsilia pe cea din iulie : este, neîndoielnic, un fals procedeu.

Ni se va răspunde, desigur, că aceste accidente de metodă nu distrug esenţialul expunerii, şi că şi o anchetă mai riguroasă ar arăta cum în poezia „modernă", cel puţin pe planul propriu-zis semantic, apare o creştere a devierii. Dar înainte de toate ar trebui să ne înţelegem asupra semnificaţiei şi importanţei acestei noţiuni, care nu este poate nici atît de clară şi nici atît de pertinentă pe cît s-ar putea crede la prima vedere.

Atunci cînd Cohen caracterizează drept deviere impertinenţa sau redundanţa unui epitet, şi cînd vorbeşte în legătură cu aceasta de *figură*, se pare că este vorba de o deviere în raport cu o normă de literalitate, cu alunecare de sens şi înlocuire de termen : astfel, *angélus bleu* se opune lui *angélus paisible*. Dar atunci cînd afirmă că o metaforă uzuală (*flamme* / flacără, pentru *amour* / iubire) nu este o deviere, ba, mai mult, că nu este deviere „prin definiţie", negînd, de exemplu, valoarea de deviere a dublei metafore raciniene *flamme şi noire* / flacără atît de neagră, pentru *amour coupable* / iubire vinovată, pentru că aceşti doi tropi „sînt curent folosiţi în acea epocă", şi adăugînd că „dacă figura este deviere, termenul *figură uzuală* este o contradicţie în termeni, uzajul fiind însăşi negarea deviaţiei" [1], el nu mai defineşte devierea, aşa cum Fontanier definea figura, prin opoziţie cu literalul, ci prin opoziţie cu uzajul, ignorînd acel adevăr esenţial al retoricii care afirmă că într-o singură zi, în Hale, se fac mai multe figuri de stil decît într-o lună la Academie — altfel spus că uzajul este saturat de devieri-figuri, din care pricină nici uzajul şi nici devierea nu au de suferit, pentru simplul motiv că devierea-figură se defineşte lingvistic, ca diferită de *termenul propriu*, şi nu psiho-sociologic, ca diferită de ex-

[1] *Op. cit.*, p. 114, notă, şi p. 46.

Scanned with CamScanner

presia uzuală ; nu faptul că „devine uzuală" face ca o figură să se perimeze în calitatea ei de figură, ci dispariţia termenului propriu. *Tête* nu mai este figură nu pentru că a fost prea mult folosit, ci pentru că *chef*, folosit în acest sens, a dispărut ; *gueule* sau *bobine*, oricît de folosiţi, oricît de uzuali, vor fi simţiţi ca devieri atîta timp cît nu vor fi eliminat şi înlocuit *tête*. Iar *flamme*, în discursul clasic, nu încetează a fi metaforă chiar dacă este aici folosit în mod curent : ar fi încetat să fie doar dacă folosirea cuvîntului *amour* s-ar fi pierdut. Retorica face deosebirea între figuri uzuale şi figuri inventate tocmai pentru că primele rămîn pentru ea figuri, şi mi se pare că ea este cea care are dreptate. Puştiul care repetă *„Faut le faire"* sau *„Va te faire cuire un oeuf"* ştie foarte bine că foloseşte clişee şi chiar refrene de şlagăre, şi plăcerea sa stilistică nu este de *a inventa* o expresie, ci de a folosi o expresie *deturnată*, o expresie indirectă care este la modă : figura rezidă în exprimarea indirectă, iar moda (uzajul) *nu şterge exprimarea indirectă*. Trebuie deci să alegem între o definire a devierii ca infracţiune sau exprimare indirectă, chiar dacă unele dintre devieri sînt totodată şi una, şi alta, după cum Arhimede este în acelaşi timp şi prinţ, şi geometru : Jean Cohen [1] refuză tocmai această alegere, referindu-se cînd la o calitate cînd la cealaltă, ceea ce îi permite să accepte metafora modernă, pentru că este inventată, şi să respingă metafora clasică, pentru că este uzuală, deşi „impertinenţa", şi deci, după propria sa teorie, trecerea de la denotativ la conotativ, sînt de asemenea prezente : totul se petrece ca şi cum criteriul semantic (deviere = exprimare indirectă), îi serveşte să-şi fundamenteze teoria despre limbajul poetic, în timp ce de criteriul psihosociologic (deviere=invenţie) beneficiază numai poezia modernă. Echivoc desigur involuntar, dar fără îndoială favorizat de dorinţa inconştientă de a mări efectul principiului de involuţie.

---

[1] După atîţia alţii, este adevărat, printre care şi retoricienii înşişi, care opun atît de frecvent în definiţiile lor figura, expresiei „simple şi comune", fără a distinge între norma de literalitate (expresie *simplă*) şi norma de uzaj (expresie *comună*), ca şi cum ele ar coincide în mod necesar, lucru infirmat de propriile lor observaţii asupra folosirii curente, populare, chiar „sălbatice", a figurilor de orice fel.

Scanned with CamScanner

Dacă noţiunea de deviere nu este deci scutită de confuzii, ea nu este de o pertinenţă hotărîtoare nici cînd este aplicată limbajului poetic. Am văzut că este împrumutată din stilistică, iar Cohen defineşte poetica drept o „stilistică de gen" : definiţie ce poate fi susţinută, dar cu condiţia să fie riguros menţinută diferenţa de extindere şi de comprehensiune între conceptele de stil în general şi de stil poetic în particular. Or lucrurile nu stau întotdeauna astfel, şi ultimul capitol porneşte de la o alunecare foarte caracteristică. Vrînd să răspundă obiecţiei : „Este oare de ajuns să existe deviere pentru ca să existe şi poezie ?" Cohen răspunde astfel : „Credem că nu este suficient să violezi codul pentru a scrie un poem. Stilul este greşeală, dar nu orice greşeală este stil".[1] Această precizare este poate necesară, dar nu rezultă că ea este suficientă, pentru că nu răspunde la întrebarea cea mai importantă : *orice stil este poezie ?* Cohen pare să creadă uneori acest lucru, ca atunci cînd scrie că „din punct de vedere stilistic (proza literară) nu diferă de poezie decît dintr-un punct de vedere cantitativ. Proza literară nu este decît o poezie moderată sau, dacă vreţi, poezia constituie forma vehementă a literaturii, gradul paroxistic al stilului. Stilul este unul singur. El comportă un număr finit de figuri, mereu aceleaşi. De la proză la poezie, şi de la o stare a poeziei la alta, diferenţa constă numai în îndrăzneala cu care limbajul foloseşte procedeele înscrise virtual în structura sa[2]."

Astfel se explică de ce Cohen a adoptat ca punct de referinţă unic „proza ştiinţifică" de la sfîrşitul secolului al XIX-lea, care este o scriitură neutră, deliberat lipsită de efecte stilistice, cea pe care Bally o foloseşte pentru a sublinia *a contrario* efectele expresive ale limbajului, inclusiv cele ale limbajului vorbit. Ne-am putea întreba ce ar fi dat o comparaţie sistematică, urmărită epocă de epocă, între poezia clasică şi proza literară clasică, între poezia romantică şi proza romantică, între poezia modernă şi proza modernă. O comparaţie între Racine şi La Bruyère, Delille şi Rousseau, Hugo şi Michelet, Baudelaire şi Goncourt, Mallarmé şi Huysmans, nu ar marca poate o deviere atît de

---

[1] *Op. cit.*, p. 201.
[2] *Ibid.*, p. 149.

mare, şi nici atît de progresivă, şi în fond Cohen însuşi este dinainte convins de acest lucru: „Stilul este unul singur". „Structura" pe care o evidenţiază este poate nu atît cea a limbajului poetic cît cea a stilului în general, punînd în lumină cîteva *trăsături stilistice* care nu caracterizează în exclusivitate poezia, ci pe care aceasta le are în comun cu alte specii literare. Nu putem fi deci miraţi văzîndu-l că încheie cu o definiţie a poeziei care este aproape cea pe care Bally o dă expresivităţii în general: înlocuirea limbajului intelectual cu limbajul afectiv (sau emoţional).

Faptul cel mai surprinzător este că Cohen a denumit *conotaţie* această substituire, insistînd în mod deosebit, după cum am văzut mai sus, asupra antagonismului dintre cele două semnificaţii, şi asupra necesităţii ca una să se şteargă pentru ca să apară cealaltă. Într-adevăr, chiar fără a ne limita la definiţia lingvistică riguroasă (Hjelmslev-Barthes) a conotaţiei ca sistem semnificant pornind de la o primă semnificaţie, se pare că prefixul indică destul de clar o conotaţie, adică o semnificaţie care *se adaugă* unei alte semnificaţii fără a o îndepărta." „A spune *flamme* pentru *amour* înseamnă pentru mesaj a purta menţiunea: *sînt poezie*[1]"; iată o conotaţie tipică, şi se vede limpede că aici sensul secund (poezie) nu înlătură sensul „prim" (iubire); *flamme* denotă *amour* şi în acelaşi timp conotează *poezie*. Or efectele de sens caracteristice limbajului poetic sînt conotaţii, dar nu numai pentru că, aşa cum vedem în cazul de faţă, prezenţa unei figuri uzuale conotează pentru noi „stilul poetic" clasic: pentru cine ia în serios metafora, *flamme* conotează de asemenea, şi în primul rînd, exprimarea indirectă prin analogia sensibilă, prezenţa termenului cu care se compară în cel comparat, cu alte cuvinte, aici: *focul pasiunii*[2]. A atribui publicului şi poeţilor clasici o indiferenţă la conotaţiile sensibile ale figurilor nu-i decît o stranie iluzie retrospectivă. Această indiferenţă îi aparţine mai curînd

---

[1] *Ibid.*, p. 46.

[2] Raportul dintre opoziţia literal/figurat şi opoziţia denotat/conotat este destul de complex, ca orice raport între categorii aparţinînd unor cîmpuri epistemologice disparate. Şi se pare că cel mai corect este să considerăm, în trop, ca denotat, deci „secund", sensul figurat (aici: *iubire*), şi drept conotate, între altele, urma sensului literal (*foc*) şi efectul stilistic, în sensul clasic, a însăşi prezenţei tropului (*poezie*).

— după trei secole de uzură şi de fade comentarii didactice — cititorului modern, abil, dar nu întru totul, şi blazat, plin de prejudecăţi, dinainte hotărît să nu găsească nici o savoare, nici o culoare, nici o strălucire, într-un discurs considerat a fi pe de-antregul „intelectual" şi „abstract". Retoricienii epocii clasice, de exemplu, nu vedeau în tropii de acest fel indicatori stereotipi ai poeticităţii stilului, ci adevărate imagini sensibile[1]. De aceea ar trebui poate să vedem în acea *flamme noire* a lui Racine ceva mai multă „flacără" şi ceva mai mult „negru" decît vrea Cohen, pentru a ajunge la o corectă înţelegere a discursului racinian : între o lectură „supraactivantă" şi una care — sub pretextul de a lăsa cuvintelor „valoarea pe care o aveau în epocă" — *reduce* în mod sistematic devierea sensibilă a figurilor, cea mai *anacronică* nu este poate cea considerată ca atare.

Pe scurt, denotaţia şi conotaţia sînt departe de a fi atît de „antagoniste" pe cît spune Jean Cohen, şi tocmai dubla lor prezenţă simultană este cea care întreţine ambiguitatea poetică, atît în *imaginea* modernă cît şi în figura clasică. *Angélus bleu* nu „semnifică" numai dangăt liniştit de clopot : chiar dacă admitem traducerea propusă de Cohen, trebuie să admitem că exprimarea indirectă prin culoare interesează sensul „afectiv", şi că deci conotaţia nu a înlăturat denotaţia. Cohen afirmă aceasta numai din dorinţa de a transforma în întregime limbajul poetic într-un limbaj al emoţiei ; legînd destinul *emoţionalului* de limbajul conotativ şi pe cel al *noţionalului* de limbajul denotativ, el este obligat să-l expulzeze pe cel de-al doilea spre folosul exclusiv a celui dintîi. „Codul nostru, spune el puţin cam prea în grabă despre limba naturală, este denotativ. Şi iată de ce poetul este silit să forţeze limbajul dacă vrea să arate

---

[1] „Plac numai expresiile care zămislesc în imaginaţie o imagine sensibilă a ceea ce autorul vrea să înfăţişeze. De aceea poeţii, al căror scop principal este să placă, nu folosesc decît acest fel de expresii. Şi tot de aceea metaforele, ce redau totul în chip sensibil, sînt atît de frecvente în stilul lor" (Lamy, *Rhétorique*, 1688, IV, 16). Am găsi în tratatele posterioare despre tropi aprecieri concordante, dar ne mărginim în mod voit la un retorician aparţinînd momentului de apogeu al epocii clasice. Şi, pe deasupra, şi cartezian.

Scanned with CamScanner

faţa patetică a lumii...[1]". Aceasta înseamnă poate, în acelaşi timp, a asimila în prea mare măsură funcţia poetică cu expresivitatea stilului afectiv (atît de consubstanţială, după cum ştim cel puţin de la Bally încoace, cu însuşi limbajul vorbit), şi a despărţi prea brutal limbajul poetic de resursele profunde ale limbii. Poezia este o operaţie mai specifică, dar şi, totodată, mai strîns legată de fiinţa intimă a limbajului. Poezia *nu forţează* limbajul : Mallarmé spune, cu mai multă măsură, şi ambiguitate, că ea îi „răscumpără defectul". Ceea ce înseamnă în acelaşi timp că ea corectează acest defect, că îl compensează, şi că îl recompensează (exploatîndu-l) ; că îl împlineşte, îl suprimă şi îl exaltă : că îl desăvîrşeşte. Că, departe de a se abate de la limbaj, ea se stabileşte şi se desăvîrşeşte în chiar defectul său. În chiar acel defect care îl constituie[2].

Pentru a justifica aceste formule pe care Jean Cohen le-ar respinge, fără îndoială, nu fără a avea aparent dreptate, ca „inutile, pentru că nu sînt nici clare, nici verificabile", trebuie să privim mai îndeaproape următorul text din Mallarmé ce ni se pare că exprimă esenţialul funcţiei poetice : „Limbile imperfecte prin aceea că sînt mai multe, lipsind cea supremă : a gîndi însemnînd a scrie fără accesorii, nici şoaptă ci tacit încă nemuritorul cuvînt, diversitatea, pe pămînt, a idiomurilor, împiedică pe oricine să spună cuvintele care altfel ar fi, dintr-o matrice unică, adevărul însuşi materializat... Mintea mea regretă că discursul nu reuşeşte să exprime obiectele prin tuşe corespunzătoare prin culoare sau aspect, care există în instrumentul vocii,

---

[1] *Op. cit.* p. 225.

[2] Ar trebui să comparăm cartea lui Cohen cu o alta, care reprezintă una dintre tentativele cele mai interesante cu privire la teoria limbajului poetic : *Les Constantes du Poème*, de A. Kibedi Varga (Van Goor Zonen, Haga, 1963). Noţiunea de *stranietate* aflată în centrul acestei poetici „dialectice", aminteşte în mod evident de acea *ostranenie* a formaliştilor ruşi. Ea ne pare mai pertinentă decît e cea de *deviere*, pentru că nu vede în proză o referinţă necesară pentru definirea poeziei, şi pentru că concordă mai bine cu ideea limbajului poetic ca stare intranzitivă a limbajului, al oricărui text receptat ca „mesaj centrat asupra lui însuşi" (Jakobson) : ceea ce poate ne eliberează de Domnul Jourdain — adică de acel *tourniquet* Proză/poezie.

Scanned with CamScanner

în limbaje şi cîteodată în unul singur. Alături de *ombre*, opacă, *ténèbres* e ceva mai închis ; ce decepţie, în faţa perversităţii care conferă lui *jour* ca şi lui *nuit*, contradictoriu, timbrul obscur aici, luminos dincolo. Dorinţa unui termen strălucind de splendoare, sau care să se stingă, invers ; cît priveşte alternativele luminoase simple — *Numai*, să ştim că *nu ar exista versul :* el, filosofic răscumpără defectul limbilor, complement superior.“ [1] Stilul acestei pagini nu trebuie să ne ascundă nici fermitatea ideii, nici soliditatea bazei sale lingvistice : „defectul“ limbajului, atestat pentru Mallarmé ca şi, mai tîrziu, pentru Saussure, de *diversitatea idiomurilor*, şi ilustrat prin dezacordul dintre sonorităţi şi semnificaţii, este evident ceea ce Saussure va numi arbitrariul semnului, caracterul convenţional al legăturii dintre semnificant şi semnificat ; dar însuşi acest defect este raţiunea de a fi a poeziei, care nu există decît prin el : dacă limbile ar fi perfecte, *nu ar exista versul*, pentru că orice cuvînt ar fi poezie ; şi deci nici unul. „Dacă vă înţeleg bine, îi spunea Mallarmé lui Viélé-Griffin (după mărturisirile acestuia), întemeiaţi privilegiul creator al poetului pe imperfecţiunea instrumentului la care trebuie să cînte ; o limbă ipotetic adecvată la a-i traduce gîndul l-ar suprima pe scriitor, care s-ar numi, prin chiar aceasta, domnul Oricine“. [2] Căci funcţia poetică constă tocmai în acest efort de a „recompensa“, fie şi iluzoriu, arbitrariul semnului, adică de *a motiva limbajul*. Valéry, care a meditat îndelung asupra exemplului şi doctrinei lui Mallarmé, a revenit adeseori asupra acestei idei, opunînd funcţiei prozaice, esenţialmente tranzitivă, în care el vede „forma“ abolindu-se în sensul ei (a înţelege însemnînd *a traduce*), funcţia poetică în care forma se uneşte cu sensul şi tinde să se perpetueze la infinit odată cu el : se ştie că el compara tranzitivitateea prozei cu cea a mersului, şi intranzitivitatea poeziei cu cea a dansului. Speculaţia asupra *proprietăţilor sensibile* ale cuvîntului, caracterul indisolubil al formei şi al sensului, iluzia unei asemănări între „cuvînt“ şi „lucru“ erau pentru el, ca

---

[1] *Oeuvres complètes*, Pléiade, p. 364.

[2] *„Stéphane Mallarmé, esquisse orale“*, *Mercure de France*, februarie 1924.

Scanned with CamScanner

şi pentru Mallarmé [1], însăşi esenţa limbajului poetic: „Puterea versurilor ţine de o armonie de nedefinit între ceea ce ele *spun* şi ceea ce ele *sînt* [2]". De aceea activitatea poetică este considerată de unii autori, ca Mallarmé însuşi — vezi *Mots anglais* şi interesul pe care-l acordă faimosului *Traité du verbe* de René Ghil —, ca fiind strîns legată de o neîncetată imaginaţie a limbajului care este în substanţa ei o reverie motivantă, o reverie a motivării lingvistice, marcată de un fel de seminostalgie a ipoteticei stări „primitive" a limbii, în care cuvîntul ar fi *fost* ceea ce spunea. „Funcţia poetică, în sensul cel mai larg al termenului, spune Roland Barthes, s-ar defini astfel printr-o conştiinţă cratileană a semnelor, şi scriitorul ar fi recitatorul acelui mare mit secular care vrea ca limbajul să imite ideile şi ca, împotriva precizărilor ştiinţei lingvistice, semnele să fie motivate" [3].

Studiul limbajului poetic astfel definit ar trebui să se întemeieze pe un alt studiu, care nu a fost niciodată întreprins sistematic, şi care ar avea drept obiect *poetica limbajului* (în sensul în care Bachelard vorbea, de exemplu, de o poetică a spaţiului), adică nenumăratele forme ale imaginaţiei lingvistice. Căci oamenii nu visează numai cu cuvintele, ci visează de asemenea, şi chiar şi cei mai rudimentari, despre cuvinte şi despre toate manifestările limbajului: e vorba aici, de la *Cratyl* încoace, de ceea ce Claudel numeşte un „dosar formidabil" [4], care va trebui deschis într-o bună zi. Ar trebui pe de altă parte să analizăm îndeaproape ansamblul procedeelor şi artificiilor la care recurge expresia poetică pentru a motiva semnele; nu putem aici decît să indicăm principalele specii.

---

[1] Sau pentru Claudel: „Folosim în viaţa de toate zilele cuvintele nu propriu-zis în măsura în care *semnifică* obiectele, ci în măsura în care le *desemnează* şi în măsura în care practic ne permit să ni le însuşim şi să ne slujim de ele. Ele ne dau un fel de reducere portativă şi grosolană a obiectelor, o valoare, banală precum monezile. Dar poetul nu se foloseşte de cuvinte în acelaşi fel. El nu le foloseşte pentru utilitatea lor, ci pentru a alcătui din toate aceste fantome sonore pe care cuvîntul i le pune la dispoziţie un tablou inteligibil şi totodată delectabil" (*Oeuvres en prose*, Pléiade, p. 47—48). Teoria lui Sartre în *Qu'est-ce que la littérature?* şi în *Saint Genet* nu este în esenţă diferită.

[2] *Oeuvres*, Pléiade, II, p. 637.

[3] „*Proust et les noms*", *To honor R. Jakobson*, Mouton, 1967.

[4] *Oeuvres en prose*, p. 96.

Scanned with CamScanner

Cea mai cunoscută, căci este şi cea mai imediat perceptibilă, reuneşte procedeele care, înainte de a se referi la „defectul" limbajului, încearcă să-l reducă, exploatînd oarecum defectul defectului, adică acele cîteva frînturi de motivaţie, directă sau indirectă, întîlnite în mod natural în limbă : onomatopee, mimologisme, armonii imitative, efecte de expresivitate fonică sau grafică [1], evocări prin sinestezie, asociaţii lexicale [2]. Valéry, care le utiliza totuşi şi el [3], nu aprecia prea mult acest gen de efecte : armonia dintre fiinţă şi spunere „nu trebuie, scria el, să poată fi definită. Cînd poate fi definită, este armonie imitativă, ceea ce nu e bine [4]". Oricum, este sigur că acestea sînt mijloacele cele mai facile, pentru că există ca atare în limbă şi deci se află la îndemîna „domnului Oricine", şi mai ales pentru că mimetismul pe care îl stabilesc este de speţa cea mai grosolană. Există mai multă subtilitate în artificiile care (răspunzînd astfel mai direct formulei lui Mallarmé) se străduiesc să corecteze defectul apropiind, adaptînd semnificantul şi semnificatul despărţiţi de legea dură a arbitrariului. Schematic vorbind, această adaptare poate fi realizată în două moduri diferite.

Primul constă în a apropia semnificatul de semnificant, adică în a supune sensul, sau, mai exact fără îndoială, în a alege dintre virtualităţile semice pe acelea care corespund cel mai bine formei sensibile a expresiei. Astfel Roman Jakobson arată felul în care poezia franceză poate exploata, şi prin chiar aceasta justifica, discordanţa relevată de Mallarmé între fonetismele cuvintelor *jour* şi *nuit*, şi am încercat să arătăm cum pot contribui efectele acestei discordanţe şi ale exploatării ei la nuanţa particulară pe care o

---

[1] Primele sînt bine cunoscute (chiar prea bine) datorită lui Grammont şi Jespersen. Celelalte au fost mult mai puţin studiate, în ciuda insistenţei lui Claudel (cf. în special : *Idéogrammes occidentaux*, *ibid.*, p. 81).

[2] Putem numi astfel, în ciuda unor fluctuaţii din terminologia lingvistică, contaminările semantice dintre cuvintele apropiate prin formă (*fruste-rustre*) ; asocierea frecventă, prin rimă, de exemplu, cu *funèbre*, poate astfel întuneca, aşa cum doreşte Mallarmé, semantismul „natural" al lui *ténèbres*.

[3] De exemplu „*L'insecte net gratte la sécheresse*" (Insecta subţire zgîrie uscăciunea) (*Le Cimetière marin*).

[4] *Oeuvres*, Pléiade, II, p. 637.

conferă poezia franceză opoziției dintre zi și noapte ; nu este decît un exemplu printre alte nenumărate exemple posibile : ne-ar fi necesare numeroase studii de semantică prepoetică, în toate domeniile (și în toate limbile), fie și numai pentru a începe să apreciem incidența acestor fenomene asupra a ceea ce numim, poate impropriu, „creația" poetică.

Cel de al doilea constă, dimpotrivă, în a apropia semnificantul de semnificat. Această acțiune asupra semnificantului poate fi de două ordine foarte diferite : de ordin morfologic, dacă poetul, nesatisfăcut de resursele expresive ale idiomului său, se străduiește să modifice formele existente sau chiar să făurească altele noi ; acest capitol al invenției verbale a fost, după cum se știe, ilustrat în mod deosebit în secolul al XX-lea de către poeți ca Fargue sau Michaux, dar procedeul a rămas pînă acum excepțional, din motive evidente. Acțiunea cea mai frecventă asupra semnificantului, și fără îndoială cea mai eficace — cea mai conformă în orice caz vocației jocului poetic, care este aceea de a se situa în interiorul limbii naturale și nu alături de ea —, este de ordin semantic : ea constă nu în a deforma semnificanți sau în a inventa alții, ci în a-i *deplasa*, adică în a înlocui termenul propriu cu un altul care este deviat de la utilizarea și de la sensul său pentru a i se încredința o utilizare nouă și un sens nou. Această acțiune de deplasare, pe care Verlaine a numit-o atît de frumos *„méprise"*, se află evident la originea tuturor acelor „figuri de cuvinte considerate în afara semnificației lor" care sînt tropii retoricii clasice. Există o funcție a figurii care nu a fost poate îndeajuns pusă în lumină pînă acum [1] și care privește direct discuția noastră : spre deosebire de termenul „propriu" sau literal, care este în mod normal arbitrar, termenul figurat este esențialmente motivat, și motivat în două sensuri : mai întîi, și pur și simplu, pentru că este *ales* (chiar dacă dintr-un repertoriu tradițional ca acela al tropilor uzuali) în loc să fie impus de către limbă ; apoi pentru că înlocuirea termenului provine totdeauna dintr-un anumit raport între cei doi semnificați (raport de analogie pentru

[1] Cf. totuși Ch. Bally : „Ipostazele sînt toate semne motivate" *(Le Langage et la Vie*, p. 95).

Scanned with CamScanner

o metaforă, de incluziune pentru o sinecdocă, de contiguitate pentru o metonimie etc.) care rămîne prezent (conotat) în semnificantul deplasat şi înlocuit, şi pentru că astfel acest semnificant, deşi în general la fel de arbitrar, în sensul său literal, ca şi termenul înlăturat, devine motivat în folosirea sa figurată. A spune *flamme* pentru a desemna flacăra, şi *amour* pentru a desemna dragostea, înseamnă a te supune limbii acceptînd cuvintele arbitrare şi tranzitive pe care ni le impune ea ; a spune *flacără* pentru *dragoste* înseamnă a-ţi motiva limbajul (spun *flacără* pentru că dragostea arde), şi prin chiar aceasta a-i da densitatea, relieful şi acea existenţă substanţială care-i lipsesc în circulaţia cotidiană a *universalului reportaj.*

Este totuşi necesar să precizăm aici că nu orice fel de motivare răspunde exigenţei poetice profunde, care este, după opinia lui Eluard [1], aceea de a vorbi *un limbaj sensibil.* „Motivaţiile relative", de ordin esenţialmente morfologic (*vache/vacher, égal/inégal, choix/choisir* — vacă/văcar, egal/inegal, alegere/a alege etc.), despre care vorbeşte Saussure, şi pe care el le vede dominînd în limbile cele mai „gramaticale" [2], nu sînt dintre cele mai fericite pentru limbajul poetic, poate pentru că principiul lor este prea intelectual şi funcţionarea lor prea mecanică. Raportul dintre *obscur* şi *obscurité* este prea abstract pentru a da cuvîntului *obscurité* o adevărată motivaţie poetică. Un lexem neanalizabil ca *ombre* sau *ténèbres,* cu calităţile şi defectele sale sensibile imediate şi cu toată reţeaua sa de evocări indirecte (*ombre-sombre ténèbres-funebre*), va oferi fără îndoială pretextul pentru o acţiune motivantă mai bogată, în ciuda nemotivării sale lingvistice mai mari. Şi chiar *obscurité,* pentru a dobîndi o oarecare densitate poetică, va trebui să-şi confere un fel de prospeţime verbală făcîndu-ne să-i uităm derivarea şi reactivînd atributele sonore şi vizuale ale existenţei sale lexicale. Aceasta implică, printre altele, ca prezenţa morfemului să nu fie subliniată printr-o rimă „categorială" de genul *obscurité-vérité,* şi, în treacăt fie spus, putem să ne imaginăm că acest motiv, fie şi în mod inconştient şi dimpreună cu alte cîteva, a contribuit la proscrierea rimelor

---

[1] *Sans âge (Cours naturel)*
[2] *Cours de linguistique générale,* pp. 180—184

Scanned with CamScanner

gramaticale. Şi iată cum, dimpotrivă, cuvîntul se regenerează şi se sensibilizează într-un cadru apropriat, ca în aceste versuri de Saint-Amant :

J'écoute, à demi transporté,
Le bruit des ailes du silence
Qui vole dans l'obscurité. [1]

Obscurité îşi găseşte aici destinul poetic ; nu mai este calitatea abstractă a ceea ce este obscur, a devenit un spaţiu, un element, o substanţă ; şi (împotriva oricărei logici, dar conform adevărului secret al nocturnului) cît de luminoasă !

Această digresiune ne-a îndepărtat de *procedeele de motivaţie*, dar nu trebuie să o regretăm, pentru că esenţialul motivaţiei poetice nu constă în asemenea artificii, care nu-i servesc poate decît de catalizatori : ci, mai simplu şi mai profund, în atitudinea de lectură pe care poemul reuşeşte (sau, mai adeseori nu reuşeşte) să o impună cititorului, atitudine motivantă care, dincolo sau dincoace de toate atributele prozodice sau semantice, acordă întregului discurs sau numai unei părţi din el acea prezenţă intranzitivă şi acea existenţă absolută pe care Eluard o numeşte *evidenţă poetică*. Ni se pare că limbajul poetic îşi revelează astfel adevărata sa „structură", care nu este aceea de a fi *o formă* particulară, definită prin accidentele sale specifice, ci mai degrabă o *stare*, un grad de prezenţă şi de intensitate la care poate fi ridicat, spre a spune astfel, orice enunţ, cu condiţia ca în jurul lui să se stabilească acea *margine de tăcere* [2] care să-l izoleze în mijlocul (şi nu în afara) vor-

---

[1] *Le Contemplateur.* Ascult, ca în vis, / Zgomotul aripilor tăcerii / Ce zboară în obscuritate. (N.T.)

[2] „Poemele au întotdeauna mari margini albe, margini mari de tăcere" (P. Eluard, *Donner à voir*, p. 81). Vom observa că nici chiar poezia cea mai eliberată de formele tradiţionale nu a renunţat (ci dimpotrivă) la puterea de a realiza condiţia poetică prin dispunerea poemului în *albul* paginii. Există desigur, în toate sensurile cuvîntului, *o dispunere poetică*. Cohen arată acest lucru prin următorul exemplu inventat :

Ieri pe şoseaua naţională şapte
Un automobil
Mergînd cu o sută pe oră s-a năpustit
Într-un platan

Scanned with CamScanner

birii cotidiene. Prin aceasta, fără îndoială, se deosebeşte cel mai bine poezia de toate celelalte stiluri, cu care are în comun numai un anumit număr de mijloace. Stilul este desigur o deviere, în sensul că se îndepărtează de limbajul neutru printr-un anume efect de diferenţiere şi de excentricitate ; poezia nu procedează astfel : am spune, mai corect, că ea se retrage din limbajul comun *prin interiorul* acestuia, printr-o acţiune — fără îndoială foarte iluzorie — de aprofundare şi de repercusiune comparabilă acelor percepţii exaltate de droguri despre care Baudelaire afirmă că transformă „gramatica, gramatica cea aridă", într-un fel de „vrăjitorie evocatoare : cuvintele reînvie în carne şi oase, substantivul, în măreţia lui substanţială, adjectivul, veşmînt străveziu care îl acoperă şi îl colorează, şi verbul, înger al mişcării, ce dă primul impuls frazei". [1]

Cei patru ocupanţi ai săi au fost
Ucişi.

Astfel dispusă, fraza, spune el, „nu mai este proză. Cuvintele se însufleţesc, un curent le străbate (p. 76). Aceasta ţine, mai spune el, nu numai de decupajul aberant din punct de vedere gramatical, ci înainte de toate şi de o punere în pagină voluntar intimidantă parcă. Suprimarea punctuaţiei într-o mare parte din poezia modernă, a cărei importanţă este subliniată de către Cohen pe bună dreptate (p. 62), urmăreşte acelaşi efect : ştergerea relaţiilor gramaticale şi tendinţa de a alcătui poemul, în spaţiul tăcut al paginii, ca o pură *constelaţie verbală* (se ştie cît de mult l-a obsedat pe Mallarmé această idee).

[1] *Le poème du haschisch*, partea a 4-a. Menţiunea făcută aici despre gramatică nu contrazice ideea, pe care în esenţă o împărtăşim cu Jean Cohen, că poezia este degramaticalizare a limbajului şi nu sprijină, aşa cum ar vrea Roman Jakobson (*„Une microscopie du dernier „Spleen"*, *Tel Quel*, 29), ideea unei *poezii a gramaticii*. Pentru Baudelaire, gramatica *cea aridă* nu devine o „vrăjitorie evocatoare" (formulă cardinală, se ştie, care se regăseşte în *Fusées* şi în articolul despre Gautier, în contexte care nu se mai referă cîtuşi de puţin la stupefiante) decît pierzîndu-şi caracterul pur relaţional care-i determină „ariditatea", adică degramaticalizîndu-se : *partes orationis* reînvie în carne şi oase, regăsindu-şi o existenţă *substanţială*, cuvintele devin fiinţe materiale, colorate şi însufleţite. Nimic mai străin de ideea exaltării gramaticii ca atare. Există poate imaginaţii lingvistice centrate pe gramatical, şi Mallarmé, cel puţin, pretindea a fi un „sintaxist". Dar poetul care lăuda la Gautier „acel minunat *dicţionar* ale cărui file, mişcate de un suflu divin, se deschid tocmai unde trebuie pentru a lăsa să ţîşnească *cuvîntul* propriu, *cuvîntul* unic", şi care scrie de asemenea în articolul din 1861 despre Hugo : „Văd în Biblie un profet căruia Dumnezeu i-a poruncit să mănînce o carte. Nu ştiu în care lume Victor Hugo a mîncat *dicţionarul* limbii pe care era chemat să o vorbească : dar văd că *lexicul*

Despre limbajul poetic astfel înţeles, pe care ar fi poate mai bine să-l numim limbajul în stare poetică, sau *starea poetică a limbajului*, vom spune, fără a forţa prea mult metafora, că este limbajul *în stare de vis*, şi ştim că visul în raport cu veghea nu este o deviere, ci dimpotrivă... dar cum să *spui* ceea ce este contrariul unei devieri ? Într-adevăr, nu limbajul poetic se lasă definit mai exact prin deviere, ca deviere, ci proza, *oratio soluta*, vorbirea disjunctă, limbajul însuşi ca deviere şi disjuncţie a semnificanţilor, a semnificaţilor, a semnificantului şi a semnificatului. Poezia ar fi atunci, după cum spune Cohen (dar într-un sens diferit, sau mai curînd într-o direcţie opusă), *antiproză* şi *reducere a devierii :* deviere de la deviere, negare, refuz, uitare, ştergere a devierii, a acelei devieri care *face* limbajul [1] ; iluzie, vis, utopie necesară şi absurdă a unui limbaj fără deviere, fără hiatus — fără defect.

---

francez, ieşind din gura lui, a devenit o lume, un univers colorat, melodios şi mişcător" (subliniat de noi), acest poet nu este oare, dimpotrivă, un exemplu caracteristic pentru ceea ce am putea numi imaginaţie *lexicală ?* Să mai citäm şi din articolul din 1859 despre Gautier : „M-am îmbolnăvit încă de foarte tînăr de lexicomanie".

[1] Această trimitere a devierii (écart) stilistice la devierea (écartement) pe care se constituie orice limbaj poate părea simplă sofistică. De fapt, prin mijlocirea acestui echivoc, vrem să atragem (sau să orientăm) atenţia asupra reversibilităţii opoziţiei proză/poezie şi asupra *artificiului* esenţial al „limbii naturale". Dacă poezia este deviere de la limbă, limba este deviere în raport cu totul şi mai ales cu ea însăşi. De Brosses desemnează prin acest termen separarea, după părerea lui progresivă (şi supărătoare), în cursul istoriei limbilor, dintre obiect, idee, şi semnificanţi (fonic şi grafic) : „Oricîte *devieri* ar fi în compunerea limbilor, oricît de mare ar fi *arbitrariul...*" Cînd ai străpuns acel mister dificil (al unirii, în limba primitivă a fiinţei reale" a ideii, a sunetului şi a literei), poţi recunoaşte fără uimire, pe măsură ce observaţia înaintează, cît de mult aceste patru lucruri, după ce s-au apropiat astfel de un centru comun, *deviază* din nou printr-un sistem de derivaţie..." *(Traité de la formation mécanique des langues*, Paris, 1765, p. 6 şi 21. Subliniat de noi).

Scanned with CamScanner

„STENDHAL"

Melomanul adevărat, ridicol destul de rar în Franța, unde de obicei nu este decît o pretenție a vanității, se întîlnește la orice pas în Italia. Pe cînd eram în garnizoană la Brescia, mi s-a făcut cunoștință cu băștinașul care era poate cel mai sensibil la muzică. Era foarte blînd și foarte politicos ; dar cînd se afla la un concert și muzica îi plăcea într-o anumită măsură, își scotea pantofii fără să-și dea seama. Dacă se ajungea la un pasaj sublim, nu pierdea niciodată ocazia de a-și arunca pantofii peste umăr, peste spectatori. [1]

EXISTĂ în *beylism*, în *Stendhal-Club* și alte manifestări — deosebit de accentuate în privința lui Stendhal — ale fetișismului autorului, cel puțin un lucru bun, și anume că ele ne apără, sau ne îndepărtează, de o altă formă de idolatrie nu mai puțin gravă, și astăzi mai primejdioasă, care este fetișismul operei — concepută ca un obiect închis, terminat, absolut.

Pe de altă parte însă, nimic nu este mai zadarnic decît a căuta în scrierile lui Stendhal, sau în mărturiile contemporanilor săi, urma unei ființe definită și substanțială pe care am putea-o numi în mod îndreptățit, în acord cu starea civilă, Henri Beyle. Cu cît mai justă apare, în excesul ei, rezerva lui Mérimée, intitulînd cu un laconic *H.B.* un fel de necrologie clandestină și susținînd că defunctul nu scria niciodată o scrisoare fără a o semna cu un nume presupus sau a o data dintr-un loc fantezist, că-i gratifica pe toți prietenii săi cu o poreclă și că „nimeni nu a știut cu exactitate ce oameni vedea, ce cărți scrisese, ce călătorii făcuse". Descoperirile erudiției nu au făcut de atunci decît să adîncească misterul, multiplicîndu-i elementele.

Cele două cariatide ale vechii „științe" literare se numeau, vă amintiți poate : *omul* și *opera*. Valoarea exemplară a feno-

---

[1] *Vie de Rossini* (Divan), I, p. 31. Mențiunea *Divan* trimite aici la ediția în 79 de volume (1927—1937). *Divan critique* trimite la edițiile critice publicate tot la Divan, de către Henri Martineau.

menului Stendhal ține de maniera în care zdruncină aceste două noțiuni, alterîndu-le simetria, făcînd confuză diferența dintre ele, schimbînd direcția raporturilor lor. În acest *„nom de guerre"* care este Stendhal se întîlnesc și se încrucișează și se desființează reciproc fără încetare „persoana" lui Henri Beyle și „opera" sa, pentru că, dacă pentru orice stendhalian opera lui Stendhal îl desemnează în mod constant pe Henri Beyle, Henri Beyle la rîndul său nu există cu adevărat decît prin opera lui Stendhal. Nimic nu este mai puțin probabil, nimic nu este mai fantomatic decît acel Beyle al amintirilor, al mărturiilor, al documentelor, acel Beyle „povestit de cei care l-au văzut", tocmai acel Beyle despre care Sainte-Beuve voia să se informeze la domnul Mérimée, la domnul Ampère, la domnul Jacquemont, „într-un cuvînt, cei care l-au văzut mult și gustat în prima lui formă". Prima formă a lui Beyle, acest Beyle înainte de Stendhal pe care-l caută Sainte-Beuve, nu este decît o iluzie biografică : adevărata formă a lui Beyle este esențialmente *secundă*, Beyle nu este în mod îndreptățit pentru noi decît un personaj al lui Stendhal.

Spune despre el însuși că „adevărata meserie a animalului este să scrie romane într-un pod", ceea ce ar fi putut afirma la fel de bine Balzac sau Flaubert, sau orice romancier — dacă nu cumva simplul fapt de a trebui să afirme aceasta nu desemnează ciudățenia unui „scriitor" despre care s-a putut spune, contrar majorității confraților săi, că „s-a preferat totdeauna operei sale" [1] și care, departe de a se sacrifica ei, pare mai ales doritor să o pună în serviciul a ceea ce a numit el însuși cu un cuvînt importat cu acest prilej, *egotismul* său.

Dar dacă „prezența autorului" este în această operă, după părerea comună, destul de stînjenitoare, trebuie în aceiași măsură să remarcăm caracterul său constant ambiguu și oarecum problematic. Mania pseudonimică capătă aici valoare de simbol : în romanele sale ca și în corespondență, în eseuri ca și în memorii, Beyle este întotdeauna prezent, dar aproape întotdeauna mascat sau travestit, și nu este indiferent faptul că opera sa cea mai direct „autobiografică" își ia drept titlu un nume care nu este nici cel al autorului, nici cel al eroului :

---

[1] Jean Pouillon, *La création chez Stendhal*, *Temps modernes*, nr. 69.

Scanned with CamScanner

Stendhal îl ascunde pe Henry Brulard, care îl ascunde pe Henri Beyle — care la rîndul său îl deplasează imperceptibil pe Henri Beyle al stării civile, care nu se confundă în întregime cu nici unul din cei trei, şi ne scapă pentru totdeauna.

Paradoxul egotismului este aproximativ acesta : să vorbeşti de tine, în maniera cea mai indiscretă şi mai impudică, poate fi cel mai bun mijloc de a te ascunde. Egotismul este, în toate sensurile termenului, o paradă.

Demonstraţia cea mai eficace este fără îndoială mărturisirea oedipiană atît de derutantă din *Brulard* : „Mama mea, doamna Henriette Gagnon, era o femeie încîntătoare şi eram îndrăgostit de mama mea...

Voiam s-o acopăr cu sărutări pe mama şi doream să nu aibă haine pe ea. Ea mă iubea cu pasiune şi mă săruta adesea, eu îi întorceam sărutările cu atîta pasiune încît era deseori obligată să plece. Îl uram pe tata cînd venea să ne întrerupă sărutările... Într-o seară, cum dintr-o întîmplare fusesem culcat în camera ei pe jos, pe o saltea, această femeie vioaie şi uşoară ca o căprioară sări peste salteaua mea pentru a ajunge mai repede în pat". [1]

Pentru specialişti, un asemenea text ar trebui să fie un fel de scandal : ce interpretare i se poate da ? Ni-l imaginăm pe Oedip, la ridicarea cortinei, declarînd fără preambul poporului teban : „Oameni buni, l-am omorît pe tatăl meu Laius, şi am făcut patru copii cu mama mea Jocasta : doi băieţi şi două fete. Nu căutaţi mai departe, tot răul vine de aici". Figura lui Tiresias (Figura lui Sofocle).

Scandal, printre altele, în sens etimologic : *scandalon* înseamnă „capcană", şi a spune indicibilul este o capcană infinită. Datorită lui *Brulard*, resimţim dureros lipsa unei psihanalize a lui Stendhal. Ceea ce conferă un fel de adevăr bufon acestei afirmaţii a lui Alain : „Stendhal este cît se poate de departe de freudienii noştri".

Pe marginea manuscrisului romanului *Lucien Leuwen*, în legătură cu o trăsătură de caracter a eroului, Stendhal scrie : „Model : Dominique himself. — Ah ! Dominique himself !" [2]

---

[1] *Vie de Henry Brulard (Divan critique)*, I, pp. 42, 45.
[2] Éd. Hazan, p. 671.

Scanned with CamScanner

Această ciudată desemnare a sa este tipic stendhaliană, în întregime ca și în părțile sale. *Dominique*, se știe, este de mult timp porecla sa cea mai intimă, cea pe care o rezervă, aproape în exclusivitate, pentru uzul său personal : așa *se* numește pe sine. Sabirul internațional este de asemenea unul dintre procedeele criptografice favorite, în notele pe care nu le scrie decît pentru sine însuși. Dar convergența celor două coduri asupra aceluiași obiect, care se întîmplă a fi aici tocmai *subiectul*, este de un efect uimitor. „Eul" stendhalian nu este propriu-zis demn de ură : el este în mod cert (și profund) *imposibil de numit* (*innommable*). Limbajul nu se poate apropia de el fără a se dezintegra într-o multitudine de substituții, deplasări și întoarceri, în același timp redundante și eluzive. *Dominique*, prenume italianizant, poate împrumutat, în chip de omagiu, de la autorul operei *Matrimonio segreto ; himself*, „reflexivul" englez, al cărui idiomatism extravagant scuză, împingînd-o spre o excentricitate vag ridicolă, insuportabila raportare la sine. *Ah ! Dominique himself !* Pot fi oare proclamate într-un mod mai clar descentrarea subiectului, alteritatea, extraneitatea *ego*-ului ?

Sau, de mai multe ori în *Journal :* „Mr. (sau M.) Myself".

Refuz oedipian al patronimului, fără îndoială. Dar, pe de altă parte, ce semnifică ștergerea sau alterarea prenumelui (practică banală fără îndoială), și, lucru mai rar, tabuul care afectează *limba maternă ?* (dacă nu cumva ar trebui să spunem *paternă* (*sermo patrius*), limba originară, dinspre familia Gagnon, fiind—mitic—italiana).

Proliferarea pseudonimică nu-l atinge numai pe Beyle însuși (peste o sută de porecle în Corespondență și hîrtiile intime, două pseudonime literare, fără a socoti diversele nume deghizate din *Rome, Naples et Florence* sau *De l'Amour*), sau pe prietenii săi cei mai apropiați (Mérimée devine *Clara*, Doamna Dembowsky *Léonore*, Alberthe de Rubempré *Madame Azur* sau *Sanscrit*), sau locurile familiare (Milano este scris *1000 de ani*, Roma este *Omar* sau *Omer*, Grenoble, *Cularo*, Civita-Vecchia *Abeille ;* și Milano desemnează cîteodată, glorios, pe Napoleon). Ea atinge de asemenea titlurile anumitor opere. Astfel, *De l'Amour* este aproape totdeauna

Scanned with CamScanner

botezat *Love*, iar *Le Rouge et le Noir : Julien*. Se ştie că Stendhal a ezitat, pentru *Lucien Leuwen*, între *Leuwen*, *L'Orange de Malte*, *Le Télégraphe*, *Le Chasseur vert*, *Les Bois de Prémol*, *L'Amarante et le Noir*, *Le Rouge et le Blanc* : dar mai mult decît o nehotărîre reală, s-ar spune că este vorba de un fel de reacţie în lanţ, ca şi cum primul titlu adoptat ar chema imediat o substituţie pseudonimică ; odată stabilizată ca denumire proprie, aceasta cheamă la rîndul său o altă substituţie, şi aşa mai departe. Argoul cunoaşte bine această fugă perpetuă a denumirilor, a cărei origine este poate dorinţa mereu dezamăgită şi mereu relansată de a numi altfel ceea ce a fost deja numit. Şi pseudonimismul, ca şi celelalte tehnici de codare dragi lui Stendhal (abrevieri, anagrame, anglicisme etc.), provine din această furie metalingvistică. Criptografiile stendhaliene dezvăluie fără îndoială mai puţin o obsesie poliţistă cît o anumită obsesie a limbajului, care se exprimă prin fugă şi supralicitare.

Dacă îi dăm crezare lui Mérimée, consulului francez din Civita-Vecchia i s-a întîmplat să trimită ministrului Afacerilor externe o scrisoare cifrată şi cifrul în acelaşi plic. Mérimée explică faptul prin zăpăceală, dar dacă vrem să interpretăm zăpăceala însăşi, este tentant să vedem în acest lapsus o mărturisire : cifrarea este folosită din plăcere. Şi plăcerea cifrului este de a îndepărta limbajul şi totodată de a vorbi de *două ori*.

Mocenigo. Ce desemnează cu exactitate acest nume venetian atît de frecvent în Jurnal între 1811 şi 1814 ? O operă în proiect, botezată astfel cu numele eroului său ? *„I will be able to work to Mocenigo"*.[1] Un anumit rol sau tip social sau psihologic ? *„The métier of Mocenigo makes bashfull*[2] producînd plăceri interioare pe care nu vrem să le tulburăm cu nimic". Beyle însuşi ? „Angélique Delaporte, acum în vîrstă de 16 ani şi 10 luni, şi care este judecată în momentul cînd scriu acestea, îmi pare o fiinţă demnă de toată atenţia lui Mocenigo". Genul dramatic, cum vrea Martineau ? „Trebuie să înţelegem prin acest cuvînt arta teatrului în care intenţiona să se ilustreze". Într-un sens mai larg, „cunoaşterea

[1] În engl.
[2] În engl.

inimii omenești" și întreaga literatură de analiză ? „Memoriile respectînd adevărul... adevărate mine *for the Mocenigo*" [1]. Sau Jurnalul însuși ? „Aveam intenția să scriu chiar astăzi partea lui Mocenigo pentru ziua de ieri. Dar mă întorc la miezul nopții obosit și nu-mi rămîne decît forța de a nota ziua de azi". [2] Se pare că, în stadiul actual al studiilor stendhaliene, toate aceste întrebări rămîn fără răspuns și poate că vor rămîne pentru totdeauna. Dar chiar dacă Mocenigo apare, în funcție de împrejurări, ca un nume de personaj, un titlu, un pseudonim, sau desemnînd o entitate literară mai vastă, însăși această polivalență este revelatoare și, într-un anume mod, exemplară. *Mocenigo* : nici „omul", nici „opera", ci altceva, asemeni unei acțiuni reciproce, sau reversibile, care îi unește și îi fundamentează pe unul prin celălalt. A scrie *Mocenigo*, a fi *Mocenigo*, este totuna.

La fel, poate, prin anii 1818—1820, Beyle desemnează în mod obișnuit *Vies de Haydn, Mozart et Métastase* cu numele de *Bombet*, cu care le semnase, și prin *Stendhal*, prima versiune din *Rome, Naples et Florence* : „În loc să scrieți un articol despre Stendhal, articulați despre Bombet... Cei 158 de Stendhal se vor debita ei înșiși". [3] Acest nume Stendhal nu este încă pentru el decît numele unei cărți. El va deveni Stendhal însuși prin metonimie, identificîndu-se cu această carte și cu problematicul său autor.

Superba casă construită de Pierre Wanghen ocupă extremitatea nordică din Frédéric-Gasse, *frumoasa stradă din Koenigsberg, atît de atrăgătoare în ochii străinilor prin numeroasele peroane cu șapte sau opt trepte înaintînd în stradă, și care conduc spre intrările caselor. Rampele acestor scări strălucind de curățenie sînt din fier forjat la Berlin, cred, și scot la iveală întreaga bogăție, cam bizară, a desenului german. În ansamblu, aceste ornamente întortocheate nu displac, ele au avantajul noutății și se potrivesc foarte bine cu cele ale ferestrelor apartamentului nobil care, la Koenigsberg, se află la acest parter înălțat cu patru-cinci picioare deasupra*

---

[1] In engl.

[2] *Journal* (Divan), V, 258, 94, 85 ; Martineau, *Le Coeur de Stendhal*, p. 361 ; *Journal*, IV, 254, V. 153.

[3] *Correspondance* (Divan), V. 108—109.

Scanned with CamScanner

nivelului străzii. Ferestrele sînt împodobite în partea de jos cu cercevele mobile avînd o rețea metalică al cărei efect este destul de ciudat. Aceste țesături strălucitoare, foarte comode pentru curiozitatea femeilor, sînt de nepătruns pentru ochiul trecătorului orbit de micile scîntei care pornesc din țesătura metalică. Domnii nu văd deloc interiorul apartamentelor, în timp ce doamnele care lucrează aproape de fereastră îi văd perfect pe trecători.

Acest gen de plăcere și de plimbare sedentară, dacă ni se permite această expresie hazardată, reprezintă o trăsătură marcantă a vieții sociale din Prusia. De la prînz la orele patru, dacă vrei să te plimbi călare și să stîrnești puțin zgomot cu tropotul calului, ești sigur că vei vedea toate femeile frumoase din oraș lucrînd foarte aproape de partea de jos a ferestrei. Există chiar un gen de toaletă, cu un nume special și care este indicată de modă pentru a apărea astfel în spatele unui geam care, în casele bine îngrijite, este o sticlă foarte transparentă.

Curiozitatea doamnelor este ajutată de o resursă accesorie : în toate casele distinse se văd, de o parte și de alta a ferestrelor de la parterul ridicat cu patru picioare față de nivelul străzilor, oglinzi înalte de un picior, fixate pe un braț de fier și puțin înclinate spre interior. Datorită acestor oglinzi înclinate, doamnele văd trecătorii care sosesc din capătul străzii, în timp ce, după cum am mai spus, ochiul curios al acestor domni nu poate pătrunde prin pînzele metalice care acoperă partea de jos a ferestrelor. Dar, dacă nu văd, ei știu că sînt văzuți și această certitudine dă o rapiditate specială tuturor micilor romane care animă societatea din Berlin și din Koenigsberg. Un bărbat este sigur că a fost văzut în fiecare dimineață și de mai multe ori, de femeia pe care o preferă ; ba chiar, nu este absolut imposibil ca cerceveaua de pînză metalică să fie deranjată cîteodată din pură întîmplare, îngăduindu-i celui care se plimbă să vadă frumoasa mînă a doamnei ce încearcă să o așeze la loc. Se ajunge pînă acolo încît să se spună că poziția acestor cercevele poate avea un limbaj. Cine ar putea să-l înțeleagă, sau să fie supărat ? [1]

---

[1] *Le Rose et le Vert, Romans et Nouvelles* (Divan), I, p .17.

Scanned with CamScanner

Comunicarea indirectă este una dintre situațiile privilegiate ale topicii stendhaliene. Este cunoscută condamnarea de către Rousseau a funcției mediatoare a limbajului, și a scrierii, pe care o consideră de două ori mediatoare : se pare că dimpotrivă Stendhal respinge, sau cel puțin dă deoparte, această relație de transparență în care „sufletul vorbește direct sufletului". Momentele decisive ale comunicării (mărturisiri, rupturi, declarații de război) sînt la el în. general încredințate scrisului : astfel se petrec lucrurile cu corespondența între Lucien Leuwen și doamna de Chasteller, care transpune în registrul pasiunii adevărate tehnica redutabilă a seducției epistolare preluată de la Laclos (a cărei parodie o constituie episodul scrisorilor recopiate pentru doamna de Fervaques în *Le Rouge et le Noir*), sau cu schimbul de scrisori dintre Julien și Mathilde în capitolele XIII și XIV din partea a doua a romanului *Le Rouge et le Noir*. Modul de transmitere, în acest ultim episod, este și el caracteristic : Julien și Mathilde locuiesc în aceeași casă, se întîlnesc în fiecare zi, dar mărturisirea pe care are a o face Mathilde excede vorbirea : „Vei primi în această seară o scrisoare de la mine, îi spune ea cu o voce atît de tulburată, căreia nu-i mai recunoșteai timbrul obișnuit... După o oră, un lacheu îi aduse lui Julien scrisoarea ; era pur și simplu o declarație de dragoste". Julien încredințează spre păstrare această scrisoare compromițătoare prietenului său Fouqué, nu fără precauții hiperbolice : ascunsă în coperta unei Biblii enorme, cumpărată special de la un librar protestant. Apoi redactează un răspuns prudent, pe care i-l înmînează direct. „Credea că era de datoria lui să-i vorbească ; nimic nu era mai comod, cel puțin, dar domnișoara de la Môle nu vru să-l asculte și dispăru. Julien fu încîntat, nu știa ce să-i spună". A doua scrisoare a Mathildei : „Domnișoara de la Môle apăru în pragul ușii de la bibliotecă, îi aruncă o scrisoare și fugi. Se pare că totul se va transforma într-un roman epistolar, spuse el ridicînd scrisoarea". A treia scrisoare : „Îi fu aruncată din ușa bibliotecii. Domnișoara de la Môle fugi din nou. Ce manie de a scrie ! își spuse el rîzînd, cînd este atît de comod să vorbești !". Lui Julien îi e ușor să vorbească astfel : el nu este îndrăgostit. Mathilde nu numai că nu poate spune „atît de comod" ce are de spus, dar nici măcar nu poate decît anevoie să țină și să dea ceea ce a

Scanned with CamScanner

scris, şi care arde : ea trimite scrisorile prin cineva, sau le aruncă de departe ca pe nişte grenade.

Scriitura este deci repede dublată, ca mediere, de un act sau mijloc de transmitere care-i agravează caracterul indirect şi întîrziat. Lucien face şase leghe pe cal pentru a pune scrisorile la poşta din Darney, pe drumul de la Nancy la Paris. Doamna de Chasteller îi răspunde la presupusa adresă a servitorului său. Curieri se încrucişează şi se observă pe furiş, *quiproquo* poştal în serviciul cristalizării. Octave şi Armance îşi încredinţează scrisorile, adevărate şi false, lăditei unui portocal. În *Ernestine ou la Naissance de l'amour* [1] biletele lui Philippe Astézan sînt prinse de panglica unor buchete depuse în scorbura unui mare stejar de la marginea lacului. Tot într-un buchet, fixat la capătul unor tulpini de stuf, Jules Branciforte, în *L'Abbesse de Castro*, ridică prima scrisoare la înălţimea ferestrei Elenei de Campireali ; răspunsul favorabil va fi trimiterea unei batiste.

Dragostea stendhaliană este între alte lucruri un sistem şi un schimb de semne. Cifrul nu este aici numai un auxiliar al pasiunii : sentimentul tinde, ca să spunem aşa, în mod natural spre criptografie, ca printr-un fel de superstiţie profundă. Comunicarea afectivă se stabileşte cu uşurinţă, favorizată de recluziuni uneori îngăduitoare (mînăstiri, închisori, claustrări familiale), prin coduri telegrafice a căror ingeniozitate o simulează îndeajuns de bine pe cea a dorinţei. În *Suora Scolastica*, Gennaro foloseşte alfabetul manual al surdomuţilor, binecunoscut, se pare, tinerelor napolitane, pentru a-i transmite Rosalindei acest mesaj : „De cînd nu vă mai văd sînt nefericit. Sînteţi fericită la mînăstire ? Vi se permite să veniţi cîteodată la Belvedere ? Tot vă mai plac florile ?" În închisoarea Farnèse, Clélia i se adresează lui Fabrice acompaniindu-se la pian, prefăcîndu-se că interpretează un recitativ dintr-o operă la modă. Fabrice răspunde scriindu-şi cu cărbune litere mari pe mînă : aceasta pentru a cere hîrtie şi creion. La rîndul său, tînăra „începu în grabă să scrie cu cerneală litere mari pe paginile unei cărţi pe care o rupse, şi Fabrice fu nebun de bucurie văzînd în sfîrşit stabilit, după trei luni de griji, acest mijloc de corespondenţă pe care atît de zadarnic îl solicitase. Se feri cu grijă să abandoneze mica

[1] *De l'Amour* (Divan critique), pp. 320—343.

viclenie care-i reuşise atît de bine, dorea să scrie scrisori, şi în fiecare clipă se prefăcea că nu înţelege prea bine cuvintele ale căror litere erau rînd pe rînd înfăţişate ochilor săi de către Clélia." Legătura (de substituţie) dintre schimbul de scriere şi raportul sentimental este aici aproape prea manifestă. Fabrice va mai primi după aceea „o pîine destul de mare, împodobită pe toate părţile cu cruciuliţe trasate cu pana: Fabrice le acoperi cu sărutări", apoi mesaje pe marginea unui breviar, din care va smulge pagini pentru a fabrica un alfabet, şi acest mod de corespondenţă va dura pînă la evadarea lui. Cu Gina, comunică la început prin semnale luminoase: unul pentru A, două pentru B., etc. „Dar oricine putea să le vadă şi să le înţeleagă; începură încă din această primă noapte să stabilească prescurtări: trei apariţii care se succedau foarte rapid o indicau pe ducesă; patru, pe prinţ; două, pe contele Mosca; două apariţii rapide urmate de două mai lente însemnau *evadare*. Convenirăsă folosească în viitor vechiul alfabet *alla Monaca*, alfabet care, pentru a nu fi ghicit de indiscreţi, schimbă numărul obişnuit al literelor şi le dă unul arbitrar: A, de exemplu, poartă numărul 10; B, numărul 3; aceasta înseamnă că trei eclipse succesive ale lămpii indică litera B, zece eclipse succesive pe A, etc. O clipă de întuneric desparte cuvintele." [1]

Dar desigur nici unul din aceste alfabete nu depăşeşte în farmec şi comoditate misteriosul limbaj al cercevelelor de la Koenigsberg, pe care nimeni nu-l poate înţelege, şi de care nimeni nu se poate supăra.

Azi dimineaţă m-am plimbat cu un tînăr frumos, foarte instruit şi deosebit de amabil. Îşi scria confesiunile, şi cu atîta plăcere încît confesorul său i-a interzis s-o facă. — Te bucuri încă odată de păcatele dumitale scriindu-le în acest fel, mai bine spune-mi-le prin viu grai. [2]

Toţi stendhalienii cunosc acest ciudat obicei al inscripţiei memorative care îl face pe Beyle, de exemplu, să traseze în praful de la Albano iniţialele femeilor care l-au preocupat în-

[1] *L'Abbesse de Castro, Chroniques italiennes* (Divan), I, p. 33—37; *Suora Scolastica, ibid*, II, p. 236; *La Chartreuse de Parme* (Garnier), pp. 315, 317, 318, 324—325.

[2] *Mémoires d'un touriste* (Calmann-Lévy), II, p. 140.

tr-un fel oarecare în decursul vieţii, sau să scrie pe dosul centurii sale, în 16 octombrie 1832, „voi împlini cincizeci de ani, prescurtat astfel pentru a nu fi înţeles : *J. Vaisa voir-la5*“ [1]. Cu douăzeci de ani mai înainte, sărbătorind pentru el singur a doua aniversare a „victoriei“ lui asupra Angelei Pietragrua, nota în jurnalul său aceste cuvinte, care ilustrează într-o manieră foarte ciudată dictonul *scripta manent :* „Văd pe bretelele mele că s-a întîmplat în ziua de 21 septembrie 1811, la ora 11 şi jumătate dimineaţa.“ [2]

Nu ştim, în privinţa acestor *graffiti* intime, dacă trebuie să ne întrebăm mai degrabă despre mesaj, despre cod, sau poate despre natura suportului. Valéry, pe care îl iritau îndeajuns hîrtiile cusute în căptuşelile lui Pascal, se miră (cu privire la al doilea exemplu) de „acest act neobişnuit“ şi pune o întrebare pertinentă : „Ce sens are actul secund de a-l nota ?“ [3]. Există într-adevăr în *Journal* şi în *Brulard* o dublare a inscripţiei care îi agravează trăsăturile. Întrebare subsidiară, fără îndoială, dar nu mai puţin iritantă : între Beyle care înscrie pe praf, pe centură, pe bretele, şi Stendhal care transcrie pe hîrtie, unde începe oare literatura ?

Acest fetişism epigrafic afectează, de asemenea, cel puţin alţi doi eroi stendhalieni, la care vom nota în trecere că însoţeşte un anumit *babilanisme*, al corpului (la Octave) sau al inimii (la Fabrice, înainte de a o întîlni pe Clélia). Octave consemnează pe un mic memento ascuns în tainiţa biroului său : „14 decembrie 182... Agreabil efect de două m. — Prietenie sporită. — Invidie la Ar. — Să sfîrşesc. — Voi fi mai mare ca el. — Oglinzile de la Saint-Gobain“. [4] Stendhal transcrie această notă fără lămuriri, fără comentariu, ca şi cum obscuritatea ei i-ar servi drept lumină. Cît despre Fabrice, el gravează pe cadranul ceasului său, în semne prescurtate, această importantă hotărîre : „Cînd îi scriu D(ucesei) să nu spun niciodată *cînd eram prelat, cînd eram om al bisericii,* aceasta o supără.“ [5]

---

[1] *Brulard*, I, p. 15.
[2] *Journal*, V. p. 211.
[3] *Oeuvres*, Pléiade, I, p. 567.
[4] *Armance* (Garnier), p. 27.
[5] *Chartreuse*, p. 206.

Scanned with CamScanner

Pentru cititorul lui *Brulard*, prima surpriză vine de la importanţa crochiurilor în raport cu textul. Obiceiul de a desena pe marginea sau între rîndurile manuscriselor este constant la Stendhal, dar aici grafismul proliferează şi invadează pagina. El nu se mulţumeşte să ilustreze discursul, adesea este indispensabil înţelegerii lui şi numeroasele referinţe la crochiuri fac imposibilă, sau absurdă, ideea unei ediţii a cărţii *Vie de Henry Brulard* redusă la text. Sau, mai degrabă, desenul face aici parte din text : el prelungeşte scrierea printr-o mişcare naturală care confirmă în ce măsură Stendhal, chiar grăbindu-se şi improvizînd, şi chiar dacă i s-a întîmplat să dicteze unele pagini, rămîne departe de orice literatură „orală", declamată, murmurată sau conversată. Chiar şi neglijenţele sale sînt legate de scris : elipse, devieri, rupturi. Stil de note, prescurtări (*raccourcis*), nerăbdări şi îndrăzneli proprii scrierii. *Oratio soluta.*

Prezenţa crochiului sugrumă orice tentaţie de elocvenţă şi are uneori ciudate efecte asupra limbajului : „În ziua aceea, am văzut curgînd primele picături de sînge răspîndite de Revoluţia franceză. Era un muncitor pălărier S, .rănit de moarte de o lovitură de baionetă S' în partea de jos a spatelui". [1]

Se ştie de asemenea că marginile cărţilor care au aparţinut lui Stendhal, şi în special ale exemplarelor personale din propriile sale opere, sînt înţesate cu note intime, în general codificate şi aproape ilizibile, pe care eruditii stendhalieni ni le-au transmis şi ni le-au tradus cu toată înverşunarea. Ele constituie materialul, în deosebi, al celor două volumaşe de *Marginalia et Mélanges intimes*, sanctuar al beylismului fervent. Cînd aceste note ocupă marginile unui manuscris, cum este cazul cu *Lucien Leuwen*, rolul editorului postum este evident capital : el este acela care trebuie să hotărască între ceea ce va aparţine *operei* propriu-zise, *notelor* admise în josul paginii, în sfîrşit, *marginilor* sale grupate în apendice critic cu variante, „piloţi", planuri, schiţe, ştersături etc. Astfel se face că, pentru *Leuwen*, Henri Martineau a lăsat în notă reflecţii ca acestea : „vorbeşte un republican", sau : „este părerea eroului, care este nebun şi care se va corecta",

[1] *Brulard*, I. p. 68.

a căror sinceritate beylistă este contestabilă, şi care trebuie deci legate de comedia operei : nu vorbeşte Beyle, ci „autorul". Dar putem oare spune la fel despre o altă notă în josul paginii, un răspuns dat cu oarecare brutalitate doamnei de Chasteller care, tentată deodată să sărute mîna lui Lucien, se întreabă de unde îi pot veni asemenea orori : „De la matrice, fetiţo !" Şi, în acest caz, de ce n-am admite la fel de bine notele „Model : Dominique himself", „With Métilde, Dominique a vorbit prea mult" sau „Scrisori trimise *al giardino per la cameriera.* [1] Şi 16 ani *after I write upon !* [2] Dacă Méti ar fi ştiut-o," [3] care, în mintea adevăratului stendhalian, aparţin de drept textului romanului *Leuwen.* Textul stendhalian, inclusiv marginile şi bretelele, este *unul.* Nimic nu îngăduie izolarea acestui super-text în mod preţios elaborat care ar fi, *ne varietur*, opera lui Stendhal. Tot ceea ce trasează pana lui Beyle (sau bastonul, sau briceagul, sau dumnezeu ştie ce) este Stendhal, fără distincţie, nici ierarhie.

El însuşi o ştia bine, fără îndoială, sau vreun tipograf devenit beylist, care lăsa să se strecoare în textul imprimat al cărţilor *Le Rouge et le Noir, La Chartreuse de Parme* sau *Promenades dans Rome* asemenea note : „Esprit per. pré. gui. 11.A.30." (Spiritul pierde prefectura, Guizot, 11 august 1830. —Aluzie la cea mai puternică decepţie profesională a lui Beyle) ; „Para v.P.y. E. 15x38" (Pentru voi Paquita şi Eugénie ; dedicaţia capitolului Waterloo domnişoarelor de Montijo) ; „*The day of* paq., 1829, nopr. bylov" (În ziua de paşti 1829, nici o pagină corectată, din dragoste [4]) : *aparteuri criptologice* (expresia îi aparţine lui Georges Blin) care fără îndoială nu ni se adresează cu precizie nouă. Dar ştim oare vreodată cu precizie cui i se adresează Stendhal ?

Iată un efect care îmi va fi contestat şi care nu li se întîmplă decît oamenilor, aş spune, destul de nefericiţi pentru a fi iubit cu pasiune ani îndelungaţi, şi cu o dragoste contrariată de obstacole de neînvins.

---

[1] În ital.
[2] În engl.
[3] Pp. 257, 671, 680, 675.
[4] *Rouge* (Garnier), p. 325 ; *Chartreuse*, p. 49 ; *Promenades dans Rome* (Divan) III, p. 237.

Scanned with CamScanner

Spectacolul a tot ceea ce este deosebit de frumos, în natură şi în arte, trezeşte amintirea a ceea ce iubim, cu repeziciunea fulgerului. Şi aceasta pentru că, prin mecanismul ramurii împodobite cu diamante din mina de la Salzburg, tot ce este frumos şi sublim pe lume face parte din frumuseţea a ceea ce iubim, şi acest spectacol neprevăzut al fericirii umple într-o clipă ochii de lacrimi. Aşa se face că dragostea pentru frumos şi drugostea îşi dau viaţă una alteia.

Una din nenorocirile vieţii este că fericirea de a vedea ceea ce iubim şi de a-i vorbi nu lasă amintiri distincte. Sufletul este pe cît se pare prea tulburat de emoţiile sale pentru a fi atent la ceea ce le provoacă sau le însoţeşte. El este senzaţia însăşi. Poate pentru că aceste plăceri nu pot fi rechemate după dorinţă, ele renasc cu atîta forţă de îndată ce vreun obiect ne smulge din visarea consacrată femeii pe care o iubim şi ne-o aminteşte mai viu prin vreo nouă legătură (1).

Un arhitect bătrîn şi uscăţiv o întîlnea în fiecare seară cînd ieşea în lume. Împins de natura mea şi fără a mă gîndi la ceea ce-i spuneam (2) *într-o zi i-am făcut în faţa ei un elogiu tandru şi pompos, şi ea a rîs de mine. N-am avut puterea să-i spun : Te vede în fiecare seară.*

Această senzaţie este atît de puternică încît se extinde şi asupra persoanei duşmancei mele care îi stă neîncetat aproape Cînd o văd, îmi aminteşte atît de mult de Léonore încît nu pot s-o urăsc în acel moment, oricîte eforturi aş face.

S-ar părea că printr-o ciudată bizarerie a inimii, femeia iubită comunică mai mult farmec decît are ea însăşi. Imaginea oraşului îndepărtat unde ai văzut-o o clipă (3) *provoacă o reverie mai profundă şi mai tandră decît însăşi prezenţa ei. Este efectul rigorilor.*

1 *Parfumurile.*

2 *Pentru a prescurta şi a putea zugrăvi interiorul sufletelor, autorul redă, folosind formula eu, senzaţii care îi sînt străine, el nu avea nimic personal care să merite a fi citat.*

3 *Nessun maggior dolore*
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria.

DANTE, FRANCESCA.[1]

---

[1] *De l'Amour*, p. 33.

Unde începe opera ? Unde se sfîrşeşte ? Chiar dacă vrem să considerăm patologice (dar cel mai patologic nu este oare cel mai semnificant ?) cazurile extreme evocate adineaori, orice cititor al lui Stendhal care nu s-a oprit la cele cinci sau şase „capodopere" canonice ştie ce continuitate de neîntrerupt se stabileşte de la *Corespondenţă* la *Jurnal*, de la *Jurnal* la eseuri, de la eseuri la povestiri. Opera „romanescă" nu se bucură de nici o autonomie care să poată fi definită în raport cu ansamblul scrierilor. *Histoire de la peinture*, *De l'Amour*, *Rome*, *Naples*, *Florence*, *Promenades dans Rome*, *Mémoires d'un Touriste* conţin zeci de anecdote, mai mult sau mai puţin dezvoltate, care aparţin în întregime, şi uneori cu o strălucire specială, imperiului povestirii stendhaliene. Frontiera dintre eseurile italiene şi Jurnalul din 1811 pe de o parte, *Chroniques* şi *La Chartreuse* pe de altă parte, nu poate fi distinsă cu precizie. Primele pagini din *La Chartreuse* vin din *Mémoires sur Napoléon*. Prima idee a romanului *Le Rouge* este consemnată în *Promenades*. Şi ce cititor al lui *Leuwen* nu regăseşte esenţialul din roman în aceste rînduri din *Racine et Shakespeare* : „Aşa se face că un tînăr, căruia cerul i-a dăruit o oarecare delicateţe sufletească, dacă întîmplarea îl face sublocotenent şi îl aruncă într-o garnizoană, în societatea anumitor femei, văzînd succesele şi distracţiile camarazilor săi, are impresia, cu bunăcredinţă, că este insensibil la dragoste. Într-o zi, în sfîrşit, întîmplarea îl prezintă unei femei simple, naturale, cinstite, demne de a fi iubită, şi el simte că are o inimă." [1]

Nici unul din marile romane stendhaliene, chiar cele terminate, nu este în întregime închis asupra lui însuşi, autonom în geneza şi semnificaţia lui. Nici Julien, nici Fabrice nu reuşesc cu totul să rupă cordonul care-i leagă de Antoine Berthet din *Gazette des Tribunaux* şi de Alexandre Farnèse din Cronică. *Le Rouge* este descentrat, pe de altă parte, şi prin existenţa acelui proiect de articol destinat contelui Salvagnoli [2], care este nu numai un comentariu, hotărîtor din multe puncte de vedere, ci este, într-un mod mai tulburător,

---

[1] *Racine et Shakespeare* (Divan), p. 112. Apropiere indicată de Martineau, *Leuwen*, p. XI.

[2] *Rouge*, pp. 509—527.

Scanned with CamScanner

un rezumat, şi deci o redublare a povestirii care în acelaşi timp o contestă şi o confirmă, şi în mod sigur o deplasează, nu fără un curios efect de „mişcat" la apropierea celor două texte. O asemenea redublare însoţeşte şi *La Chartreuse*, este celebrul articol al lui Balzac ; dar aici este vorba mai degrabă de o traducere : transpunere, tulburătoare şi ea, a universului stendhalian în registrul balzacian. Pentru *Leuwen*, contra-textul ne lipseşte, dar îi cunoaştem măcar existenţa, deoarece ştim că acest roman nu este, în principiul său, cel puţin pentru prima parte, decît un fel de *rewriting*, o corectură a manuscrisului *Le Lieutenant* încredinţat lui Stendhal de prietena sa, doamna Jules Gaulthier. Se ştie, de asemenea, că *Armance* s-a născut dintr-un fel de competiţie cu doamna de Duras şi Henri de Latouche pe tema babilanismului ; dar, mai ales, acest roman constituie exemplul, poate unic în toată literatura, al unei opere cu secret, a cărei cheie se află *altundeva :* adică, într-o scrisoare către Mérimée şi într-o notă pe marginea unui exemplar personal, care afirmă în mod formal neputinţa lui Octave [1]. Caz extrem de descentrare, deoarece aici centrul este în exterior : să ne închipuim un roman poliţist al cărui vinovat n-ar fi desemnat decît prin vreo confidenţă postumă a autorului. Dealtfel, el a fost pe punctul de a se găsi într-o situaţie mai puţin paradoxală, dar mai subtilă, nici cu totul înăuntru, nici cu totul afară. Stendhal se gîndise într-adevăr să-şi intituleze romanul, aşa cum erau cele ale concurenţilor săi, *Olivier*, ceea ce în 1826 nu putea să nu „expună". Aşa se va întîmpla cu *Ulysses*, cu diferenţa că infirmitatea lui Octave este mult mai esenţială pentru semnificaţia povestirii stendhaliene decît este referinţa la *Odiseea* pentru romanul lui Joyce. Şi, desigur, cititorul poate foarte bine „ghici" el însuşi această infirmitate : dar ea rămîne atunci o ipoteză, o interpretare. Faptul că această interpretare este coroborată într-o notă pe marginea textului, trebuie să convenim că modifică radical statutul său în raport cu opera, şi mai ales numai aceasta ne autorizează să folosim verbul *a ghici :* căci nu putem ghici decît ceea ce este, şi a spune „Octave *este* neputincios" nu semnifică nimic altceva decît că „Stendhal spune că Octave este neputincios".

---

[1] *Armance*, pp. 249—253 şi 261.

O spune, dar o spune altundeva, şi aceasta este toată chestiunea.

La fel, cititorul romanului *La Chartreuse*, mai ales dacă-i este familiară tema beylistă a bastarzilor ca refuz al tatălui, va putea simţi el însuşi unele „bănuieli" asupra „adevăratei" ereditări a lui Fabrice. Dar este altceva să găsească astfel de bănuieli atribuite opiniei publice milanese, în acest proiect de corecturi ale exemplarului Chaper : „Pe vremuri trecea chiar drept fiul acelui frumos locotenent Robert"... [1] Pentru *Armance*, acest în-afară-de-text (sau mai degrabă *extra-text*, textul din afară) rezolvă misterul, pentru *La Chartreuse*, el contribuie mai degrabă la crearea lui ; dar în ambele cazuri, transcendenţa operei — deschiderea textului spre extra-text — respinge ideea unei lecturi „imanente".

Cît despre *Chroniques italiennes*, toată lumea ştie, sau crede că ştie, că ele nu constituie, de cele mai multe ori, decît o muncă de traducere şi adaptare. Dar, fără referinţă la textul original, cine poate măsura partea „creaţiei" stendhaliene ? (Şi cui îi pasă de aceasta ?)

Acest nou caz limită ne aminteşte la timp că multe din operele lui Stendhal, începînd cu *Vie de Haydn* şi pînă la *Promenades dans Rome*, nu-i revin cu totul fără contestaţie sau partaj. Partea plagiatului, a împrumutului, a pastişei, a apocrifului este la el aproape imposibil de determinat. Mérimée, ne aducem aminte, spunea în 1850 că nimeni nu ştia cu precizie ce cărţi scrisese Beyle, iar în 1933 Martineau, prefaţînd ediţia sa *Mélanges de littérature*, îşi mărturisea neputinţa de a spune cu certitudine ce pagini îi aparţineau în mod autentic şi adăuga : „Probabil că nu tot ce a fost scris de pana sa a fost pînă acum scos la lumină" [2]. Nimeni nu poate încă, şi fără îndoială, nimeni nu va putea vreodată trasa limitele *corpus*-ului stendhalian.

Partea a ceea ce nu este terminat este imensă în opera lui Stendhal. Opere atît de importante ca *Henry Brulard*, *Lucien Leuwen*, *Lamiel* şi *Souvenirs d'égotisme* au fost părăsite în plină elaborare şi se pierd în nisip, ca şi *Napoleon*,

---

[1] P. 585.
[2] *Divan*, p. I.

schiţa romanului *Une Position sociale* şi mai multe cronici şi nuvele, printre care *Le Rose et le Vert* ce, reluînd datele din *Mina de Vanghel,* trebuia să devină un adevărat roman. Dacă adăugăm deznodămîntul evident bruscat din *La Chartreuse* şi modul cum au fost întrerupte şi scurtate *Histoire de la Peinture* şi *Mémoires d'un Touriste,* nu este excesiv să spunem că un destin de mutilare apasă asupra esenţialului din această operă. Schiţele şi ciornele pe care le-a lăsat nu-l împiedică pe cititor să viseze asupra ipoteticei urmări a romanelor *Lucien Leuwen* şi *Lamiel,* sau să-şi imagineze ce-ar fi fost un *Brulard* dacă se îmbina cu *Jurnalul,* integrînd, depăşind *Egotismul* şi înaintînd pînă la malul lacului Albano unde „Le Baron Dormant" trasează în praf pomelnicul melancolic al iubirilor sale trecute. Sau să observe că *La Chartreuse* începe aproape acolo unde se întrerupe *Brulard,* la sosirea francezilor în Milano : înlănţuind fără rupturi ficţiunea cu autobiografia, destinul locotenentului Robert cu cel al sublocotenentului Beyle — cu toate consecinţele care decurg din aceasta.

Aporia stendhalismului. Ar putea fi formulată aproximativ după cum urmează : ceea ce numim „opera" lui Stendhal este un text fragmentat, îmbucătăţit, lacunar, repetitiv şi pe de altă parte infinit, sau cel puţin nedefinit şi din care nici o parte nu poate fi separată de ansamblu. Cel care trage de un singur fir trebuie să ia cu el întreaga pînză, cu găurile ei, pînă şi cu lipsa ei de margini. A-l citi pe Stendhal înseamnă a citi tot Stendhal, dar a citi tot Stendhal este imposibil, pentru motivul, între altele, că tot Stendhal n-a fost încă publicat, nici descifrat, nici descoperit, nici chiar scris : înţeleg prin aceasta tot *textul* stendhalian, căci lacuna, întreruperea textului, nu este o simplă absenţă, un pur nontext : este o absenţă activă şi sensibilă ca absenţă, ca nescriitură, ca text nescris.

Împotriva oricărei aşteptări, această aporie nu ucide stendhalismul, care, dimpotrivă, nu trăieşte decît prin ea, aşa cum orice pasiune se hrăneşte din imposibilităţile ei.

Statut ambiguu al Italiei stendhaliene : exotic, excentric, alibi constant al excentricităţii şi al diferenţei, *sufletul italian* acoperă şi justifică cele mai flagrante infracţiuni la

codul implicit al psihologiei comune ; loc al sentimentelor problematice şi al actelor imprevizibile, loc al unui romanesc eliberat de constrîngerile verosimilului vulgar. În acelaşi timp, loc central, originar, intim legat de filiaţia maternă şi de negarea tatălui. Pentru descendentul exclusiv al neamului Gagnon (Guadagni, Guadaniamo), plecarea în Italia este o întoarcere la origini, o întoarcere în sînul matern. „Caracterul francez", dominat de interese băneşti şi vanitate, nu mai este pentru fostul discipol al lui Helvétius şi al lui Tracy decît o referinţă exterioară, un termen de contrast. Inima adevăratei dezbateri stendhaliene este în Italia : dezbatere între energie (Roma, Ariosto) şi tandreţe (Milano, Tasso). Italia este centrul paradoxal al descentrării beyliste, patrie (*matrie* ?) a expatriatului, loc al fără locului, al nonlocului : utopie intimă.

Pesaro, 24 mai 1817. Aici oamenii nu-şi petrec viaţa judecîndu-şi fericirea. Mi piace, *sau* non mi piace [1] *este modul lor cel mai important de a hotărî despre toate.* [...] *Mi-e teamă că voi găsi întotdeauna în Franţa un fond de răceală în toate societăţile. Aici, în această ţară, simt o încîntare pe care nu mi-o pot explica : este ca o dragoste ; şi totuşi nu sînt îndrăgostit de nimeni. Umbra pomilor încîntători, frumuseţea cerului în timp de noapte, înfăţişarea mării, totul are pentru mine un farmec, o putere de a mă impresiona care îmi aminteşte o senzaţie uitată cu totul, ceea ce simţeam la şaisprezece ani în timpul primei mele campanii. Văd că nu pot să-mi redau gîndul : toate modalităţile pe care le folosesc pentru a-l zugrăvi sînt palide.*

Întreaga natură este aici mai emoţionantă pentru mine ; îmi pare cu totul nouă : nu mai văd nimic plat şi insipid. Deseori la ora două dimineaţa revenind spre casă, la Bologna, pe sub înaltele porticuri, cu sufletul obsedat de frumoşii ochi pe care tocmai îi privisem, trecînd prin faţa palatelor cărora luna cu umbrele ei le desena maiestoasele contururi, mi se întîmpla să mă opresc, sufocat de fericire, şi să-mi spun : Cît e de frumos ! Contemplînd colinele acoperite cu arbori, care înaintează pînă aproape de oraş, scăldate de acea lumină tăcută de pe cerul strălucitor, tresăream şi îmi

[1] În ital.

dădeau lacrimile. — Mi se întîmplă să-mi spun, fără vreun motiv : Doamne ! ce bine-am făcut că am venit în Italia ![1]

*

Unitatea (fragmentată) a textului stendhalian, lipsa de autonomie a fiecărei opere în parte, perfuzia constantă a sensului care circulă de la una la alta, apar mai evident prin contrast, comparînd această situaţie cu aceea din *La Comédie humaine*, de exemplu. Fiecare roman al lui Balzac este o povestire închisă şi terminată, separată de celelalte prin zidurile de netrecut ale construcţiei dramatice, şi se ştie că a fost nevoie de descoperirea tardivă a revenirii personajelor pentru a asigura, după aceea, unitatea lumii balzaciene.

Universul stendhalian ţine de cu totul alte elemente. Nici o unitate de loc sau de timp, nici o recurenţă a personajelor, nici o urmă din acea voinţă de a face concurenţă stării civile creînd o societate autonomă, completă şi coerentă ; cîteva romane eratice, lipsite de orice principiu federator şi de altfel dispersate într-o producţie heteroclită, în cadrul căreia sînt departe, cel puţin din punct de vedere cantitativ, să constituie esenţialul : precum Rousseau, sau Barrès, sau Gide, Stendhal este în mod evident un romancier impur. Unitatea romanescului stendhalian este cu toate acestea incontestabilă, dar nu este o unitate de coeziune, şi încă mai puţin de continuitate, ci ţine în întregime de un fel de constanţă specific *tematică :* unitate de repetiţie şi de variaţie, care mai mult înrudeşte aceste romane decît le leagă între ele.

Gilbert Durand[2] a scos în evidenţă cele mai importante dintre aceste teme recurente. Singurătatea eroului şi accentuarea destinului său prin redublarea (sau incertitudinea) naşterii sale şi supradeterminarea oraculară ; încercări şi tentaţii calificatoare ; dualitate feminină şi opoziţie simbolică între cele două tipuri, al Amazoanei (sau „prostituată sublimă"), (Mathilde, Vanina, Mina de Vanghel, Doamna d'Hocquincourt, Sanseverina) şi al femeii tandre, păstrătoare a secretelor inimii (doamna de Rênal, doamna de Chasteller, Clélia Conti) ; conversiunea eroului şi trecerea de la registrul epic la cel al intimităţii tandre (simbolizată cel puţin de două

[1] *Rome, Naples, Florence en 1817* (Divan critique), pp. 118—119.
[2] *Le Décor mythique de la Chartreuse*, Corti, 1961.

Scanned with CamScanner

ori, în *Le Rouge* şi *La Chartreuse*, prin motivul paradoxal al închisorii fericite), care defineşte tocmai *momentul* romanescului stendhalian : contrar aprecierii lui Durand, mi se pare că şi în prima parte a romanului *Leuwen*, unde vedem un erou la început convins, ca şi Fabrice, că este insensibil la dragoste şi prevenit împotriva acestui sentiment prin prejudecată politică („Cum oare ! în timp ce tot tineretul Franţei se înflăcărează pentru cauze atît de mari, eu să-mi petrec viaţa privind doi ochi frumoşi !" — „Începînd din 1830, comentează *Mémoires d'un Touriste*, s-ar părea că dragostea este cea mai gravă dezonoare pentru un tînăr" [1]), descoperind „că are o inimă" şi convertindu-se la pasiunea sa.

Această temă fundamentală a *Rücksicht*-ului, a încrederii în tandreţea feminină ca întoarcere la mamă, accentuată şi mai mult de aspectul şi funcţia tipic materne ale eroinelor triumfătoare (inclusiv Clélia, mai maternă, în ciuda vîrstei şi a rudeniei, decît cuceritoarea Sanseverina), constituie deci esenţialul creaţiei romaneşti stendhaliene, care nu face decît să-i varieze, de la o operă la alta, ritmul şi tonalitatea. Cititorul este astfel condus la neîncetate comparaţii între situaţii, personaje, sentimente, acţiuni degajînd instinctiv corespondenţe prin suprapunere şi punere în perspectivă. O reţea de interferenţe se stabileşte atunci între Julien, Fabrice, Lucien, între Mathilde şi Gina, doamna de Rênal, doamna de Chasteller şi Clélia, între François Leuwen, domnul de la Môle şi contele Mosca, Chélan şi Blanès, Sansfin şi Du Poirier, Frilair şi Rassi, între paternităţile suspecte ale lui Julien şi Fabrice, cultul lor comun pentru Napoléon, între turnul Farnèse şi închisoarea din Besançon, între seminar, garnizoana din Nancy şi cîmpul de bătălie de la Waterloo etc. Mai mult decît oricare alta, fără îndoială, opera lui Stendhal invită la o lectură *paradigmatică*, în care considerarea înlănţuirilor narative dispare în faţa evidenţei relaţiilor de omologie : lectură armonică, deci, sau verticală, lectură cu două sau mai multe registre, pentru cine adevăratul text începe cu redublarea textului.

---

[1] *Leuwen*, p. 145. (Cf. p. 146 : „Dintr-o clipă în alta poate răsuna vocea patriei : pot fi chemat la arme... Şi acesta-i momentul pe care l-am ales să mă fac sclavul unei micuţe provinciale ultra regalistă !") ; *Touriste*, I, p. 59.

Scanned with CamScanner

*

Acum cîteva luni, o femeie căsătorită din Melito, cunoscută atît pentru credinţa ei fierbinte cît şi pentru rara ei frumuseţe, avu slăbiciunea să-i dea întîlnire amantului ei într-o pădure de munte, la două leghe de sat. Amantul fu fericit. După acest moment de delir, enormitatea greşelii copleşi sufletul vinovatei: stătea cufundată într-o tăcere posomorîtă. „De ce atîta răceală? spuse amantul. — Mă gîndeam la posibilitatea de a ne vedea mîine; cabana aceea părăsită, în pădurea întunecată, este locul cel mai potrivit." Amantul se îndepărtează; nefericita nu mai reveni în sat şi petrecu noaptea în pădure, după cum a mărturisit, rugîndu-se şi săpînd două gropi. Se face ziuă şi curînd soseşte amantul, care primeşte moartea din mîinile femeii de care se credea adorat. Această nefericită victimă a remuşcării îl îngroapă pe amantul ei cu cea mai mare grijă, vine în sat unde se spovedeşte preotului şi îşi îmbrăţişează copiii. Se întoarce în pădure unde este găsită fără viaţă, întinsă în groapa săpată alături de aceea a amantului ei. [1]

Această scurtă anecdotă oferă un exemplu destul de reprezentativ pentru ceea ce vom numi, fără să-i exagerăm specificitatea, *povestirea stendhaliană*. Să nu ne oprim asupra ilustrării (strălucite) a „sufletului italian", mandatar al verosimilului beylist, şi să cercetăm mai îndeaproape elementele caracteristice ale tratamentului narativ, prin care acest „mărunt fapt adevărat" devine un text al lui Stendhal.

Prima dintre aceste trăsături este fără îndoială deplasarea aproape sistematică a povestirii în raport cu acţiunea, care rezultă în acelaşi timp din eliziunea evenimentelor principale şi din accentuarea circumstanţelor accesorii. Actul adulterului este desemnat de trei ori printr-un fel de metonimii narative: întîlnirea dată amantului; „fericirea" acestuia (figură banală, reînnoită aici prin conciziunea enunţului); „momentul de delir", calificat retrospectiv plecînd de la starea de conştiinţă virtuoasă care îi succede. Deci, nu prin el însuşi, ci prin evenimentele care îl pregătesc, îl însoţesc şi îi urmează. Uciderea amantului, printr-o perifrază

[1] *Rome, Naples, Florence* (Divan).

academică în mod subtil trimisă într-o propoziţiune subordonată al cărei accent principal este în altă parte. În sfîrşit, şi mai ales, sinuciderea tinerei femei suferă o elipsă completă, între întoarcerea în pădure şi momentul cînd este găsită fără viaţă ; elipsă întărită şi mai mult prin ambiguitatea temporală a prezentului narativ şi absenţa oricărui adverb de timp, datorită cărora cele două verbe devin aparent simultane, escamotînd astfel orice durată care separă cele două acţiuni.

Această eliziune a timpilor tari este una din trăsăturile marcante ale povestirii stendhaliene. În *La Chartreuse*, prima îmbrăţişare între Fabrice şi Clélia, în turnul Farnèse, este atît de discretă încît trece în general neobservată („Era atît de frumoasă, pe jumătate dezbrăcată şi în starea aceea de patimă înflăcărată, încît Fabrice nu putu să reziste unei porniri aproape involuntară. Nu întîmpină nici o rezistenţă"), „sacrificiul" Ginei cu Ranuce-Ernest V dispare între două fraze : „El îndrăzni să reapară la ora zece fără trei minute. La ora zece şi jumătate, ducesa se urca în trăsură şi pleca la Bologna." Moartea lui Fabrice este mai degrabă implicată decît menţionată, pe ultima pagină : „Ea (Gina) nu-i supravieţui decît foarte puţin timp lui Fabrice, pe care-l adora şi care nu petrecu decît un an în mînăstirea lui." [1] Aici putem încrimina mutilarea forţată a acestui epilog, dar în *Le Rouge*, execuţia lui Julien, atît de îndelungat aşteptată şi pregătită, se eclipsează în ultimul moment : „Niciodată acest cap nu fusese atît de poetic ca în momentul cînd avea să cadă. Cele mai frumoase clipe trăite odinioară în pădurea de la Vergy îi reveneau în minte, cu o putere extremă.

Totul se petrecu simplu, cuviincios şi fără nici o afectare din partea lui". Urmează o întoarcere înapoi (procedeu dimpotrivă foarte rar la Stendhal, mai înclinat, se pare, să accelereze durata decît s-o încetinească), care contribuie şi mai mult la această dispariţie a morţii înviindu-l pe Julien în spaţiul unei jumătăţi de pagină [2]. Jean Prévost vorbea

---

[1] Pp. 423, 455, 480.
[2] P. 506.

Scanned with CamScanner

chiar, referindu-se la aceste morţi tăcute şi oarecum disimulate, de un fel de *euthanasie literară.* [1]

Acestei discreţii asupra funcţiilor cardinale ale povestirii, i se opune evident importanţa acordată detaliilor laterale şi aproape tehnice : localizarea precisă a pădurii, cabana părăsită, săparea celor două gropi. Această „atenţie faţă de lucrurile mărunte", pe care Stendhal o lăuda la Mérimée, este mult mai caracteristică pentru propria sa manieră : am întîlnit pînă acum cîteva din efectele ei. Stendhal însuşi se înfăţişează astfel împingînd şi mai departe precizia lui Mérimée : „«O făcu să coboare de pe cal, cu un pretext oarecare», ar spune Clara. Dominique spune : «O făcu să coboare de pe cal prefăcîndu-se că vede că o potcoavă a calului se desprinsese şi că voia s-o fixeze cu un cui»." [2] Dar trebuie mai ales să observăm că această atenţie faţă de obiecte şi circumstanţe — pe care o însoţeşte totuşi, după cum se ştie, un mare dispreţ pentru descriere — serveşte aproape întotdeauna să mediatizeze evocarea actelor sau situaţiilor capitale, lăsînd să vorbească în locul lor un fel de substitute materiale. În ultima scenă din *Vanina Vanini, lanţurile reci şi ascuţite* care-l înfăşoară pe Missirilli şi-l ţin departe de îmbrăţişările Vaninei, *diamantele* şi *pilele mici,* instrumente tradiţionale ale evadării, date de ea, pe care el va sfîrşi prin a i le arunca „atîta cît îi permiteau lanţurile", toate aceste detalii strălucesc cu o asemenea intensitate de prezenţă, în ciuda modului arid în care sînt menţionate, încît eclipsează dialogul între cei doi iubiţi : mult mai mult decît cuvintele schimbate, ele sînt purtătoare de sens. [3]

Altă formă de elipsă, poate şi mai specifică : am putea s-o numim elipsa intenţiilor. Ea constă în raportarea actelor unui personaj fără a lămuri pe cititor asupra finalităţii lor, care nu va fi dezvăluită decît după aceea. A doua întîlnire propusă pentru ziua următoare în cabana părăsită îl înşeală atît pe cititor cît şi pe amant, şi dacă săparea celor două gropi nu lasă nici o îndoială asupra urmării, nu-i mai puţin adevărat că povestirea trece sub tăcere în mod deliberat proiectul care dă semnificaţie unei serii de acte

---

[1] *La Création chez Stendhal,* p. 260.
[2] *Marginalia,* II, p. 96.
[3] *Chroniques italiennes* (Divan), II, p. 125.

Scanned with CamScanner

(venirea în sat, spovedania, îmbrăţişarea copiilor), lăsîndu-ne nouă grija de a acoperi retroactiv această lacună. Tot astfel, în *L'Abbesse de Castro*, Stendhal ne spune că Hélène remarcă furia tatălui ei împotriva lui Branciforte. „De îndată, adaugă el, ea se duse să presare puţin praf pe lemnul celor cinci archebuze minunate pe care tatăl ei le ţinea atîrnate deasupra patului. De asemenea, acoperi cu un strat subţire de praf pumnalele şi săbiile lui". Relaţia între mînia tatălui şi faptul de a presăra praf pe armele lui nu este evidentă, şi funcţia acestui act ne rămîne obscură pînă în momentul cînd citim că „mergînd să cerceteze spre seară armele tatălui ei, observă că două archebuze fuseseră încărcate şi aproape toate pumnalele fuseseră mînuite" [1]: ea răspîndise praful *pentru* a putea supraveghea pregătirile tatălui ei, dar povestirea ne ascunsese cu grijă această motivaţie. Exemplul cel mai celebru al acestui obicei stendhalian este evident sfîrşitul capitolului XXXV al părţii a doua din *Le Rouge*, unde îl vedem pe Julien părăsind-o pe Mathilde, ducîndu-se cu poştalionul pînă la Verrières, cumpărînd o pereche de pistoale la un armurier şi intrînd în biserică, fără să fim informaţi despre intenţiile sale altfel decît prin înfăptuirea lor în ultimele rînduri: „Trase asupra ei un foc de pistol şi n-o nimeri; trase a doua oară şi ea căzu." [2]

Trebuie să insistăm aici asupra caracterului în mod necesar deliberat al procedeului: dacă povestirea stendhaliană ar fi, în maniera ulterioară a unui Hemingway, o pură relatare „obiectivă" a actelor înfăptuite, fără nici o incursiune în conştiinţa personajelor, elipsa intenţiilor ar fi conformă cu atitudinea de ansamblu, şi deci mult mai puţin marcată. Dar ştim bine că Stendhal nu s-a supus niciodată acestui *parti pris* „behaviorist" şi mai ştim că apelul la monologul interior face parte din inovaţiile şi obiceiurile sale cele mai constante. Aici, el nu se privează deloc să-l informeze pe cititor că „enormitatea greşelii copleşi sufletul vinovatei", şi dacă nu-i îngăduie să ştie mai mult despre proiectele ei, o face desigur printr-o omisiune voită. La fel, cînd Vanina îl aude pe Missirilli anunţînd că la viitoarea înfrîngere va părăsi cauza carbonarismului, Stendhal adaugă numai că

---

[1] Ibid., I, pp. 39—40.
[2] P. 450.

Scanned with CamScanner

acest cuvînt „aruncă o lumină fatală în mintea ei. Îşi spuse : 'Carbonarii au primit de la mine mai multe mii de ţechini. Nu se pot îndoi de devotamentul meu faţă de conspiraţie'." [1] Acest monolog interior este tot atît de trucat ca şi povestirea naratorului — criminal din *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, căci Stendhal, prefăcîndu-se că ne redă în acest moment gîndurile Vaninei, are grijă să disimuleze esenţialul, care este aproximativ, după cum vom înţelege peste cîteva pagini : „Pot deci să denunţ vînzarea fără ca Pietro să mă bănuiască." Şi aici accesoriul se substituie esenţialului, după cum în povestirea de la Melito detaliile despre cabana părăsită disimulează, pentru viitoarea victimă şi pentru cititor, proiectul de omor. [2]

Acest tip de elipsă implică o mare libertate în alegerea punctului de vedere narativ. Stendhal, se ştie, inaugurează tehnica „restrîngerilor de cîmp" [3], care constă în a reduce cîmpul narativ la percepţiile şi gîndurile unui personaj. Dar el alterează această modalitate, pe de-o parte, după cum am văzut, reţinînd pentru el unele din aceste gînduri, adesea cele mai importante ; dar şi schimbînd frecvent personajul focal : chiar într-un roman atît de centrat asupra persoanei eroului precum *Le Rouge*, se întîmplă ca naraţiunea să adopte punctul de vedere al altui personaj, ca doamna de Rênal, sau Mathilde, sau chiar domnul de Rênal. Aici, punctul focal este aproape constant eroina, dar povestirea face cel puţin o incursiune, de altfel retrospectivă, în conştiinţa amantului („femeii de care se credea adorat"). În sfîrşit, şi mai ales, focalizarea povestirii este tulburată, aşa cum se întîmplă aproape constant la Stendhal, prin practicarea a ceea ce

---

[1] P. 103.

[2] Iată încă un exemplu pentru această elipsă a intenţiilor, însoţită aici de un alt efect de tăcere de o mare frumuseţe : „Preotul nu era bătrîn ; servitoarea era drăguţă ; se spuneau vrute şi nevrute, ceea ce nu-l împiedica pe un tînăr dintr-un sat vecin să curteze servitoarea. Într-o zi, el ascunse cleştele de la soba din bucătărie în patul servitoarei. Cînd reveni după opt zile, servitoarea îi spuse : „Hai, spune-mi unde ai pus cleştele pe care l-am căutat peste tot de cînd ai plecat. E o glumă proastă. Iubitul o îmbrăţişă, cu lacrimi în ochi, şi plecă." *Voyage dans le Midi*, Divan, p. 115.

[3] Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, Corti, 1954.

Scanned with CamScanner

Georges Blin a numit „intruziunea autorului" şi pe care ar fi fără îndoială mai potrivit s-o numim intervenţia *naratorului*, făcînd o rezervă, deosebit de necesară în cazul lui Stendhal, asupra identităţii acestor două roluri.

Nimic, într-adevăr, nu este mai dificil decît să determinăm în fiece clipă care este sursa virtuală a discursului stendhalian, singurele două evidenţe fiind că această sursă este foarte variabilă şi că ea se confundă rar cu persoana lui Stendhal. Cunoaştem gustul său aproape isteric pentru travestire, şi ştim de exemplu că presupusul călător din *Mémoires d'un Touriste* este un anume Dl. L..., comis-voiajor pentru comerţul de fierărie, ale cărui opinii nu se confundă întotdeauna cu ale lui Beyle. În romane şi nuvele, situaţia naratorului nu este în general bine determinată. *Le Rouge* şi *Lamiel* încep ca o cronică ţinută de un narator-martor care aparţine universului diegetic : cel din *Le Rouge* este un locuitor anonim din Verrières care a contemplat adesea valea rîului Doubs din înălţimea promenadei lărgită de domnul de Rênal şi care-l laudă pe acesta „deşi el este ultraregalist şi eu liberal". Cel din *Lamiel*, identificat cu mai multă precizie, este fiul şi nepotul domnilor Lagier, notari la Carville. Primul se eclipsează după cîteva pagini fără ca dispariţia lui să fie remarcată de cineva, al doilea, într-un chip mai zgomotos, îşi anunţă plecarea în aceşti termeni : „Toate aceste aventuri... se învîrt în jurul micuţei Lamiel... şi mi-a venit în cap să le scriu ca să devin scriitor. Aşa încît, o cititorule benevol, adio, n-o să mai auzi vorbindu-se de mine." [1] Pentru *La Chartreuse*, Stendhal binevoieşte să mărturisească, antidatînd-o, redactarea acestei „nuvele", dar nu fără a arunca greul răspunderii asupra unui pretins canonic padovan ale cărui memorii le-ar fi adaptat numai. Care din cei doi îl asumă pe „eu" care apare de trei sau patru ori cel puţin [2], şi totdeauna într-un chip neaşteptat, în decursul unei cronici în principiu cu totul impersonală ?

Situaţia din *Chroniques italiennes*, şi în special din *L'Abbesse de Castro*, este totodată mai clară şi mai subtilă, căci Stendhal nu este aici în principiu decît un traducător, dar un traducător indiscret şi activ, care nu se priveaţă nici să

---

[1] *Lamiel* (Divan, 1948), p. 43.
[2] Pp. 6, 8, 149...

comenteze acțiunea („sinceritatea și asprimea, urmări naturale ale libertății pe care o oferă republicile și obiceiul pasiunilor sincere, încă neînăbușite de moravurile monarhiei, se dezvăluie în întregime în primul gest al seniorului de Campireali"), nici să-și autentifice sursele („Acum, trista mea sarcină se va mărgini la a da un extras, în mod normal foarte arid, al procesului în urma căruia Hélène își găsi moartea. Acest proces, pe care l-am citit într-o bibliotecă al cărui nume trebuie să-l trec sub tăcere, formează nu mai puțin de opt volume in-folio"), nici să aprecieze textul pe care se presupune că-l recopiază („Spre seară Hélène îi scrise amantului ei o scrisoare naivă și, după părerea noastră, foarte emoționantă"), nici chiar să exercite în mai multe rînduri o cenzură destul de insolentă: „Cred că trebuie să trec sub tăcere multe din împrejurările care, de fapt, zugrăvesc moravurile acestei epoci, dar care mi se par prea triste pentru a fi povestite. Autorul manuscrisului roman a făcut eforturi nesfîrșite pentru a afla data exactă a acestor detalii pe care le suprim." [1]

Totul se petrece, în mod frecvent, ca și cum Stendhal ar fi transportat ca atare, din *Chroniques* și din anecdotele culese în primele eseuri italiene, în marile sale opere romanești, această situație *marginală* în raport cu un text al cărui autor n-ar fi el, și față de care n-ar avea nici o responsabilitate. Georges Blin a arătat trecerea naturală care duce de la presupusele tăieturi din *L'Abbesse de Castro* la faimoșii *etc.* care în romane întrerup atîtea tirade presupuse prea plate sau plicticoase. [2] Dar ceea ce este adevărat în privința cenzurii este tot atît de adevărat pentru celelalte forme de comentariu și de intervenție. S-ar părea că Stendhal, luînd obiceiul de a adnota textele altora, continuă să gloseze pe ale sale proprii ca și cum n-ar vedea nici o diferență între ele. Se știe, îndeosebi, cum multiplică, la adresa tinerilor săi eroi, aprecierile, dojenile și sfaturile, dar a fost remarcată, de asemenea, sinceritatea îndoielnică a acestor parafraze în care Stendhal pare uneori că se desolidarizează în mod ipocrit de personajele sale preferate, prezentînd ca un defect sau ca o stîngăcie ceea ce în realitate consideră ca tot atîtea trăsă-

[1] Pp. 31, 157, 107, 154.
[2] *Op. cit.*, p. 235.

turi simpatice sau admirabile. „De ce, spune el în capitolul șase din *La Chartreuse*, de ce ar fi vinovat istoricul care reproduce fidel cele mai neînsemnate detalii ale povestirii care i-a fost relatată ? Oare e vina lui dacă personajele, seduse de patimi pe care nu le împărtășește, din nefericire pentru el, alunecă spre fapte profund imorale ? Este adevărat că lucruri de acest fel nu se mai fac într-o țară unde singura pasiune care a supraviețuit tuturor celorlalte este banul, mijloc de vanitate.“ [1] Este aproape imposibil în aceste ocurențe să distingem între intervenția ironică a autorului și intervenția presupusă a unui narator distinct de el, căruia Stendhal i-ar imita în joacă stilul și părerea. Antifraza, parodia satirică, stilul indirect liber, pastișa („Acest ministru, în ciuda aerului său nepăsător și a manierelor sale strălucitoare, nu era un suflet *à la française*, nu știa să-și *uite* supărările. Cînd avea la căpătîi un spin, era nevoit să-l rupă sau să-l tocească zdrelindu-și în el mădularele palpitante. Cer iertare pentru această frază tradusă din italiană.“ [2]) se succed, și uneori se suprapun într-un contrapunct, pentru care primele pagini din *La Chartreuse* prezintă un exemplu caracteristic, amestecînd emfaza epică a buletinelor de victorie revoluționare, recriminările amare sau furibunde ale partidului despotic, ironia observatorului voltairian, entuziasmul popular, întorsăturile șirete ale limbajului administrativ etc. Imaginea naratorului este deci, la Stendhal, esențialmente problematică, și cînd povestirea stendhaliană cedează cuvîntul discursului, oricît de puțin, este adesea foarte dificil și uneori imposibil să răspundem la această întrebare, în aparență foarte simplă : *cine vorbește ?*

Din acest punct de vedere, textul nostru de referință se distinge mai întîi prin sobrietatea discursului, absența oricărui comentariu explicit (este ceea ce Stendhal numește „a povesti în mod narativ“). Această absență nu este nesemnificativă : dimpotrivă, ea are o valoare deplină și dealtfel evidentă pentru orice cititor cît de cît familiarizat cu Italia stendhaliană. Tăcerea povestirii subliniază elocvent măreția și frumusețea acțiunii : ea contribuie deci la calificarea acesteia. Este un comentariu de gradul zero, tocmai acel comentariu pe care retorica clasică îl recomanda pentru momentele

[1] P. 104.
[2] P. 94.

Scanned with CamScanner

sublime, cînd evenimentul vorbeşte de la sine mai bine decît ar putea s-o facă orice fel de vorbire : şi se ştie că sublimul nu este pentru Stendhal o categorie academică, ci unul din termenii cei mai activi ai sistemului său de valori.

Discursul nu este totuşi total absent din această povestire : o atare excludere nu este dealtfel decît o ipoteză de şcoală, aproape imposibilă în practica narativă. Vom nota aici mai întîi indicatorul temporal iniţial „acum cîteva luni", care situează evenimentul în raport cu instanţa discursului constituită prin însăşi naraţiunea, într-un timp relativ care subliniază şi valorizează situaţia naratorului, unicul punct de reper cronologic. Şi, de asemenea, formula testimonială „după cum a mărturisit-o", care conectează, după categoriile lui Roman Jakobson, procesul enunţului (acţiunea), procesul enunţării (povestirea), şi „un proces de enunţare enunţată" : mărturia, sau mai precis aici mărturisirea, care pare-se n-a putut fi făcută decît în cursul spovedaniei menţionate mai jos, spovedanie desemnată astfel într-un mod oblic ca sursă pentru esenţialul povestirii şi în special pentru tot ceea ce priveşte motivaţiile acţiunii. Aceşti doi *shifters* îl pun deci aici pe narator în situaţia de istoric, în sens etimologic, adică de anchetator-raportor. Situaţie cu totul normală într-un text etnografic precum *Rome, Naples et Florence* (sau *Promenades*, sau *Mémoires d'un Touriste*), dar ale cărei semne sînt menţinute de Stendhal, poate din simplă obişnuinţă, pînă şi în marile lui opere de „ficţiune" : de unde ciudate precauţii, ca acel „cred" pe care l-am întîlnit fără surpriză în situaţie de cronică în pagina citată mai sus din *Le Rose et le Vert*, dar pe care îl regăsim cu mai multă uimire într-o frază din *Leuwen* ca aceasta (este vorba de rochia domnişoarei Berchu) : „Era o stofă din Alger, cu dungi foarte late, cafenii, cred, şi galben deschis", sau din *La Chartreuse :* „Contesa surîse la întîmplare, cred"... [1]

Cazul demonstrativului („Această nefericită...), pe care Stendhal îl foloseşte foarte insistent, este puţin mai subtil, căci este vorba în esenţă (abstracţie făcînd de valoarea stilistică de emfază, poate italianizantă) de o trimitere anaforică a povestirii la ea însăşi (nefericita despre care a fost vorba),

[1] *Leuwen*, p. 117 ; *Chartreuse*, p. 76.

această trimitere trece în mod necesar prin instanţa discursului şi deci prin releul naratorului, şi în consecinţă al cititorului, care este în mod imperceptibil luat ca narator : la fel se petrec lucrurile cu intensivul *atît de* (*si*), şi el tipic stendhalian şi care implică încă o întoarcere a textului asupra lui însuşi. Cele două expresii sînt dealtfel frecvent folosite împreună : „această femeie atît de tandră..."

Cît despre locuţiunile implicînd o parte de apreciere, ele rămîn, în ciuda discreţiei lor, greu de determinat. „Nefericita", „nefericită victimă a remuşcării" pot traduce opinia compătimitoare a lui Stendhal, dar *slăbiciune*, *greşeală*, *vinovată* şi chiar *delir* comportă o judecată morală pe care ar fi foarte imprudent să i-o atribuim. Aceşti termeni moralizatori îi revin mai degrabă eroinei însăşi, cu o uşoară inflexiune de discurs indirect, dacă nu cumva sînt un ecou al opiniei comune a satului, vehicul al anecdotei, căreia Stendhal i-ar reproduce fără multă ezitare calificativele, fără însă a le asuma, ca atunci cînd redă cu litere cursive anumite expresii împrumutate din vulgata şi pe care refuză să le ia pe seama lui : foarte grijuliu să păstreze o rezervă pe care ne lasă s-o percepem fără să ne permită s-o evaluăm ; fidel politicii sale, care este de a fi mereu prezent şi mereu insezisabil.

*

Relaţie echivocă între „autor" şi „opera" sa ; dificultate de a separa textul „literar" de celelalte funcţii ale scrierii şi grafismului, împrumuturi de subiecte, plagiate, traduceri, pastişe ; caracterul de operă neterminată aproape generalizat, proliferare a ciornelor, a variantelor, a corecturilor, a notelor marginale, descentrare a *textului* în raport cu „opera", puternică legătură tematică de la o operă la alta, care compromite autonomia şi prin aceasta însăşi existenţa fiecăreia dintre ele, confuzie a discursivului şi a narativului ; deplasare a povestirii în raport cu acţiunea, ambiguitate a focalizării narative, indeterminare a naratorului, sau, mai riguros spus, a sursei discursului narativ : peste tot, la toate nivelele, în toate direcţiile se regăseşte marca esenţială a activităţii stendhaliene, care este transgresiune constantă, şi exemplară, a limitelor, regulilor şi funcţiilor aparent constitutive ale jocului literar. Este caracteristic faptul că, dincolo de

Scanned with CamScanner

admirația sa pentru Tasso, Pascal, Saint-Simon, Montesquieu sau Fielding, adevăratele sale modele sînt un muzician, Mozart sau Cimarosa, și un pictor, Correggio, și că ambiția sa cea mai profundă a fost de a restitui prin scriitură calitățile greu de definit (delicatețe, grație, limpezime, bucurie, voluptate, visare tandră, magie a depărtărilor) pe care le găsea în opera lor. Mereu, *pe margine*, puțin alături, dincoace sau dincolo de cuvinte, în direcția acelui orizont mitic pe care-l desemnează prin termenii de *muzică* și de *pictură tandră*, arta sa nu încetează să depășească, și poate să recuze, însăși ideea de literatură.

*

Ave Maria (twilight), în Italia ora tandreței, a plăcerilor sufletului și a melancoliei : senzație sporită de sunetul acestor frumoase clopote.

Ore ale plăcerilor care nu țin de simțuri decît prin amintiri. [1]

*

Specificul discursului stendhalian nu este claritatea ; încă și mai puțin obscuritatea (pe care o detesta, considerînd-o paravanul prostiei și complicea *ipocriziei*), ci un fel de enigmatică transparență, care întotdeauna, oriunde, deconcertează vreo resursă sau obișnuință a spiritului. În modul acesta face *cîțiva fericiți* și ofensează, sau, cum spunea el însuși [2] „stendhalizează" pe toți ceilalți (a se pronunța *Standhal*).

*

(Pe vapor, în golful Toulon). M-am amuzat de curtea pe care i-o făcea un matelot rebegit (?) unei femei foarte drăguțe, pe legea mea, din categoria oamenilor din popor înstăriți, pe care căldura o alungase din camera de jos, împreună cu o prietenă. A acoperit-o cu o pînză ca s-o adăpostească puțin, pe ea și pe copilul ei, dar vîntul violent se năpustea în pînză și o deranja ; el o gîdila pe frumoasa călătoare și o descoperea prefăcîndu-se că o acoperă. Era multă veselie,

---

[1] *De l'Amour*, p. 233.

[2] „Iar te vei *Stendhaliza*" (către Mareste, 3 ianuarie 1818), *Correspondance*, V, p. 92.

Scanned with CamScanner

naturalețe și chiar grație în această acțiune care a durat o oră. Acestea se petreceau la o distanță de un picior și jumătate de mine. Prietena necurtată se uita la mine și-mi spunea: „Domnul acela se udă". Ar fi trebuit să vorbesc cu ea; era o ființă frumoasă, dar spectacolul grației îmi făcea mai multă plăcere. Frumoasa îl împiedica pe matelot cînd putea s-o facă. La una din primele lui galanterii care era un cuvînt cu două înțelesuri, ea i-a răspuns prompt: Merde.[1]

[1] *Voyage dans le Midi*, pp. 284—285.

Scanned with CamScanner

CRITICĂ ŞI POETICĂ

ACUM cîţiva ani, conştiinţa literară din Franţa părea că se afundă într-un proces de involuţie cu aspect oarecum îngrijorător: dispute între istoria literară şi „noua critică", dezbateri obscure în chiar cadrul acestei noi critici, între o „veche nouă critică", existenţialistă şi tematică, şi o „nouă nouă critică", de inspiraţie formalistă sau structuralistă, şi printr-o proliferare nesănătoasă de studii şi anchete asupra tendinţelor, metodelor, căilor şi impasului criticii. Din sciziune în sciziune, din reducţie în reducţie, studiile literare păreau tot mai mult menite să facă din ele însele propriul lor obiect de cercetare şi să se închidă într-o obsesie narcisiacă, sterilă şi în cele din urmă autodistructivă, adeverind în cele din urmă pronosticul enunţat în 1928 de Valéry: „Încotro se îndreaptă critica? Spre propria-i pieire, nădăjduiesc."

Această situaţie ar putea totuşi să nu fie supărătoare decît în aparenţă. Într-adevăr, după cum bine arată, de exemplu, atitudinea lui Proust în *Contre Sainte-Beuve*, orice reflexie cît de cît serioasă asupra criticii duce în mod necesar la o reflexie asupra literaturii însăşi. Critica poate fi pur empirică, naivă, inconştientă, „sălbatică"; o *metacritică*, dimpotrivă, implică totdeauna o „anumită idee" despre literatură, şi această idee implicită nu poate să nu ajungă în cele din urmă la o explicitare. Şi iată probabil cum, de la un fel de rău, ni se poate trage un fel de bine: din cîţiva ani de speculaţii sau de interminabile discuţii asupra criticii s-ar putea naşte ceea ce, de mai bine de un secol, ne-a lipsit într-atîta, încît pînă şi conştiinţa acestei lipse părea să ne fi părăsit; un aparent impas al criticii ar putea de fapt să ducă la o reînnoire a *teoriei literare*.

Şi tocmai despre o reînnoire trebuie să vorbim, de vreme ce sub numele de *poetică* şi de *retorică*, teoria „genurilor" şi, în termeni şi mai generali, teoria discursului datează, după cum bine se ştie, din cea mai îndepărtată antichitate, menţinîndu-se, de la Aristotel la La Harpe, în gîndirea literară a Occidentului pînă la apariţia Romantismului: acesta, de-

plasînd atenţia de la forme şi genuri spre „indivizii creatori", a renunţat la acel tip de reflexie generală în favoarea unei *psihologii a operei*, la care, cu începere de la Sainte-Beuve şi în decursul tuturor avatarurilor ei, s-a mărginit ceea ce numim astăzi critică. Fie că această psihologie recurge (modificîndu-se) mai mult sau mai puţin la perspectiva istorică, sau la psihanaliză, freudiană, jungiană, bachelardiană ori de alt tip, sau la sociologie, marxistă sau nu, fie că se îndreaptă cu predilecţie către persoana autorului sau către cea a cititorului (a criticului însuşi), fie că încearcă să se închidă în problematica „imanenţă" a operei, aceste variaţii de accent nu modifică niciodată în mod fundamental funcţia esenţială a criticii, care rămîne aceea de a menţine dialogul dintre un text şi un „psihic" (*psyché*) conştient şi / sau inconştient, individual şi / sau colectiv, creator şi / sau receptor.

Proiectul structuralist însuşi putea foarte bine să nu introducă pînă la urmă în acest tablou decît o nuanţă, cel puţin în măsura în care ar consta în a studia „structura" (sau „structurile") unei opere, considerată, într-un mod oarecum fetişist, ca un „obiect" închis, desăvîrşit, *absolut :* deci, în mod inevitabil, în a *motiva* („explicînd-o" prin procedurile analizei structurale) această închidere şi, prin chiar acest lucru, hotărîrea (poate arbitrară) sau împrejurarea (poate fortuită) care o instaurează ; uitînd de avertismentul lui Valéry conform căruia ideea de operă desăvîrşită ţine "de oboseală sau de superstiţie". În dezbaterea pe care o poartă cu istoria literară, critica modernă s-a străduit de o jumătate de secol să separe noţiunile de *operă* şi de *autor*, în scopul tactic foarte de înţeles de a opune pe cea dintîi celei de a doua, răspunzătoare de atîtea excese şi activităţi uneori inutile. Astăzi începem să observăm că cele două noţiuni sînt legate între ele, şi că orice formă de critică este în mod necesar prinsă în cercul raportării lor reciproce.

Or, devine evident în acelaşi timp că statutul ei de operă nu epuizează realitatea, şi nici chiar „literaritatea" textului literar, ba mai mult chiar, că faptul însuşi de a fi operă (imanenţa) presupune un mare număr de date transcendente acesteia, care ţin de lingvistică, de stilistică, de semiologie, de analiza discursurilor, de logica narativă, de tematica genurilor şi a epocilor etc. Critica se află în incomoda situaţie de a nu putea, *ca atare*, nici să se lipsească de aceste date,

Scanned with CamScanner

nici să le stăpînească. Ea trebuie deci să admită necesitatea unei discipline care să-şi asume aceste forme de studii nelegate de singularitatea unei opere sau a alteia, şi care nu poate fi decît o teorie generală a formelor literare — să spunem o *poetică*.

Dacă o asemenea disciplină trebuie sau nu să încerce să se constituie ca o „ştiinţă" a literaturii, cu conotaţiile neplăcute pe care le poate comporta folosirea pripită a unui asemenea termen într-un asemenea loc, este o problemă poate secundară ; cel puţin este sigur că ea singură *poate* pretinde aceasta, deoarece, după cum bine se ştie (lucru pe care însă tradiţia noastră pozitivistă, adoratoare a „faptelor" şi indiferentă la legi, pare să-l fi uitat de mult), o „ştiinţă" nu există decît în măsura în care se ocupă de „general". Dar în cazul de faţă este vorba mai puţin de un studiu al formelor şi al genurilor în sensul în care îl înţelegeau retorica şi poetica epocii clasice, întotdeauna înclinate, de la Aristotel încoace, să înalţe tradiţia la rangul de normă şi să canonizeze experienţa dobîndită, decît de o explorare a diferitelor *ipostaze posibile ale discursului*, operele deja scrise şi formele deja împlinite neapărînd decît ca tot atîtea cazuri particulare dincolo de care se profilează alte combinaţii previzibile, sau deductibile. Este unul din sensurile care poate fi dat celebrelor formule ale lui Roman Jakobson, care propune drept obiect al studiilor literare nu literatura ci literaritatea, nu poezia ci funcţia poetică : şi mai în general vorbind, obiectul teoriei ar fi aici nu numai *realul*, ci totalitatea *virtualului* literar. Această opoziţie dintre o poetică *deschisă* şi poetica închisă a clasicilor arată că nu este vorba, aşa cum s-ar putea crede, de o întoarcere la trecutul pre-critic : teoria literară, dimpotrivă, va fi modernă, şi legată de modernitatea literaturii, sau nu va fi nimic.

Prezentîndu-şi programa de predare a poeticii, Valéry declara, cu o insolenţă salutară şi în fond justificată, că obiectul acestei predări „departe de a se substitui sau de a se opune obiectului istoriei literare, va fi de a-i conferi acesteia în acelaşi timp o introducere, un sens şi un scop". Relaţiile dintre poetică şi critică ar putea fi de acelaşi ordin, cu deosebirea — capitală — că poetica valéryană nu aştepta aproape nimic în schimb de la istoria literară, calificată drept o „enormă farsă", în timp ce teoria literară are mult de cîşti-

Scanned with CamScanner

gat din lucrările specifice ale criticii. Dacă istoria literară nu este în fapt cîtuşi de puţin „o farsă", ea este totuşi în chip evident, ca şi tehnicile filologice de descifrare şi de stabilire a textului (şi în fond cu mult mai mult), o disciplină *anexă* în studiul literaturii, din care nu explorează decît *aspectele marginale* (biografie, căutare a surselor şi influenţelor, geneză şi „soartă" a operelor etc.). Cît despre critică, ea este şi va rămîne o abordare fundamentală, şi putem spune încă de pe acum că viitorul studiilor literare constă esenţialmente în acel schimb şi acel du-te-vino necesar dintre critică şi poetică — în conştiinţa şi exercitarea *complementarităţii* lor.

Scanned with CamScanner

POETICĂ ŞI ISTORIE

I SE REPROŞEAZĂ adeseori criticii zisă nouă („tematică" sau „formalistă") indiferenţa sau dispreţul ei faţă de istorie, ba chiar ideologia sa antiistoricistă.[1] Acest reproş e neglijabil cînd este el însuşi formulat în numele unei ideologii istoriciste ale cărei implicaţii sînt foarte exact situate de Lévi-Strauss atunci cînd acesta cere să se „recunoască faptul că istoria este o metodă căreia nu-i corespunde un obiect distinct, şi prin urmare să fie recuzată echivalenţa dintre noţiunea de istorie şi cea de umanitate, care se tinde a ne fi impusă în scopul nemărturisit de a face din istoricitate ultimul refugiu al unui umanism transcendental".[2] În schimb, el trebuie luat în serios atunci cînd este formulat de un istoric tocmai în numele faptului că istoria este o disciplină care se aplică la tot felul de obiecte şi, prin urmare, şi la literatură. Îmi amintesc că i-am răspuns chiar aici, acum trei ani, lui Jacques Roger, arătînd că cel puţin în ceea ce priveşte critica zisă „formalistă", acest aparent refuz al istoriei nu este de fapt decît o punere între paranteze provizorie, o suspendare metodică, şi că acest tip de critică (care ar putea fi numită fără îndoială mai corect *teoria formelor literare* sau, mai pe scurt, *poetică*), îmi părea sortit, mai mult decît oricare altul poate, să întîlnească într-o zi în drumul său istoria. Aş vrea să încerc acum să spun pe scurt de ce, şi cum.

Trebuie mai întîi să distingem între mai multe discipline, existente sau ipotetice, care sînt prea adesea confundate sub denumirea comună de istorie literară sau de istorie a literaturii.

Să examinăm aparte, pentru a nu mai reveni asupra acestei chestiuni, „istoria literaturii" aşa cum este ea practicată, la nivelul învăţămîntului secundar, în manuale: este vorba, de fapt, de suite de monografii dispuse în ordine cro-

---

[1] Comunicare la decada de la Cerisy-la-Salle despre „predarea literaturii", iulie 1969. Text corectat.

[2] *La pensée sauvage*, Plon, 1962, p. 347.

Scanned with CamScanner

nologică. Faptul că aceste monografii sînt, în sine, bune sau rele, nu are importanţă în cazul care ne preocupă, căci în mod evident nici cea mai bună suită de monografii nu poate constitui o istorie. Lanson, care scrisese una, după cum bine ştim, în tinereţea sa, spunea mai tîrziu că s-au scris destule şi că nu mai era nevoie de altele. De asemenea, ştim că izvorul lor nu a secat totuşi : este evident că ele răspund, cînd bine, cînd rău, unei funcţii didactice precise şi deloc neglijabile, dar care nu este în mod esenţial de ordin istoric.

A doua modalitate pe care trebuie să o distingem este tocmai aceea preconizată de Lanson care propunea pe bună dreptate să fie numită nu istorie a literaturii, ci *istorie literară :* „S-ar putea scrie, spunea el, pe lîngă această «Istorie a literaturii franceze», adică a producţiei literare, din care avem destule exemplare, şi o «Istorie literară a Franţei», care ne lipseşte şi pe care ne este aproape cu neputinţă astăzi să încercăm să o scriem ; înţeleg prin aceasta... tabloul vieţii literare a naţiunii, istoria culturii şi a activităţii mulţimii obscure care citea, precum şi a indivizilor iluştri care scriau.“ [1] Este vorba aici, după cum se vede, de o istorie a împrejurărilor, a condiţiilor şi a repercusiunilor sociale ale faptului literar. Această „istorie literară“ este de fapt un sector al istoriei sociale, şi ca atare justificarea sa este evidentă ; singurul său defect, care este însă grav, e că deşi Lanson i-a întocmit programul, ea nu a reuşit să se constituie pe aceste baze, şi că ceea ce numim astăzi istorie literară a rămas, cu unele excepţii, la stadiul de cronică individuală, de biografie a autorilor, a familiei lor, a prietenilor şi a cunoştinţelor, pe scurt, la nivelul unei istorii anecdotice, a faptelor, depăşită şi repudiată de istoria generală de mai bine de treizeci de ani. Totodată, proiectul unei istorii sociale a fost cel mai adesea părăsit : Lanson se gîndea la istoria literară a *unei* anumite naţiuni, în timp ce astăzi ne gîndim la o *istorie literară* pur şi simplu, ceea ce conferă adjectivului o cu totul altă funcţie şi un cu totul alt accent. Să amintim că în 1941 Lucien Febvre deplîngea încă faptul că acel program nu fu-

---

[1] *Programme d'études sur l'histoire provinciale de la vie littéraire en France*, februarie 1903 ; în *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, rassemblés et présentés par Henri Peyre, Hachette, 1965, pp. 81—87.

Scanned with CamScanner

sese adus la îndeplinire, într-un articol intitulat, nu fără temei, *De la Lanson la Mornet : o renunţare ?* Citǎm din el cîteva fraze pe care este bine să le amintim aici, căci ele definesc cu şi mai mare precizie decît cele ale lui Lanson, ceea ce ar trebui să fie istoria „literară" anunţată de către acesta : „O istorie istorică a literaturii înseamnă, sau ar vrea să însemne, istoria unei literaturi, într-o anumită epocă, văzută în raporturile sale cu viaţa socială a acelei epoci [...]. Ar trebui, pentru a o scrie, să reconstituim mediul, să ne întrebăm cine scria şi pentru cine ; cine citea şi de ce ; ar trebui să ştim ce formaţie primiseră scriitorii la şcoală sau în altă parte, şi de asemenea tipul de formaţie al cititorilor lor [...] ar trebui să ştim ce rezultate obţineau şi unii, şi ceilalţi, cît erau de mari şi de profunde aceste rezultate, ar trebui să raportăm schimbările de deprindere, de gust, de scriitură şi de preocupări ale scriitorilor la vicisitudinile politicii, la transformările mentalităţii religioase, la evoluţia vieţii sociale, la schimbările modei artistice şi ale gustului, etc." [1]

Dar trebuie de asemenea să amintim că în 1960, într-un articol intitulat *Istorie sau literatură* [2], Roland Barthes cerea şi el executarea proiectului lui Lucien Febvre, adică, în ultimă instanţă, a proiectului lui Lanson, care după mai bine de o jumătate de secol nu fusese încă pus în aplicare. El se află aproape în aceeaşi situaţie şi astăzi, ceea ce constituie şi prima critică pe care o putem aduce istoriei „literare". Mai există şi o alta, la care ne vom referi de îndată.

A treia modalitate pe care o putem distinge este constituită nu de istoria împrejurărilor, individuale sau sociale, a producerii sau a consumului „literar", ci de studiul operelor înseşi, dar al operelor considerate ca documente istorice, reflectînd sau exprimînd ideologia şi sensibilitatea specifice unei epoci. Aceasta face evident parte din ceea ce numim istoria ideilor sau a sensibilităţilor. Din motive ce ar trebui

---

[1] *Littérature et vie sociale. De Lanson à Daniel Mornet : un renoncement ? Annales d'histoire sociale*, III, 1941 ; în *Combats pour l'histoire*, pp. 263—268.

[2] *Annales E.S.C.*, mai-iunie 1960, reluat în *Sur Racine*, Seuil, 1963, pp. 147—167.

Scanned with CamScanner

determinate [1], această istorie a fost realizată mult mai bine decît precedenta, cu care nu ar trebui confundată : pentru a nu-i cita decît pe francezi, amintim doar lucrările lui Hazard, Bremond, Monglond, sau pe cele mai recente ale lui Paul Bénichou despre clasicism. Tot în această categorie putem situa, cu postulatele sale specifice binecunoscute, varianta marxistă a istoriei ideilor, odinioară reprezentată în Franţa de Lucien Goldmann şi poate, astăzi, de ceea ce începem să numim *socio-critică.* Acest tip de istorie are deci cel puţin meritul de a exista, dar mi se pare totuşi că ea suscită cîteva obiecţii, sau poate, mai curînd, că provoacă o anumită insatisfacţie.

Mai întîi este vorba de ceea ce ţine de dificultăţile de interpretare în acest sens a textelor literare, dificultăţi ce ţin ele însele de natura acestor texte. În acest domeniu, noţiunea clasică de „reflectare" nu este satisfăcătoare : există în pretinsa reflectare literară fenomene de refracţie şi de distorsiune foarte greu de stăpînit. S-a pus întrebarea, de exemplu, dacă literatura prezintă o imagine directă (*en plein*) sau indirectă (*en creux*) a gîndirii unei epoci : este o problemă foarte dificilă şi ai cărei termeni înşişi nu sînt dintre cei mai clari. Există dificultăţi ce ţin de topica genurilor, există fenomene de inerţie proprii tradiţiei literare etc., pe care nu le percepem întotdeauna şi pe care le ignorăm în general în numele unui principiu comod şi adeseori leneş : „nu întîmplător în aceeaşi epocă..." : urmează constatarea unei analogii oarecare (uneori botezată *omologie* dintr-o inexplicabilă pudoare), discutabilă ca orice analogie, şi despre care nu se ştie bine dacă dă o soluţie sau pune o problemă, deoarece totul se petrece ca şi cum ideea că acel fapt „nu este întîmplător" ne-ar scuti să căutăm în mod serios *ceea ce el este,* altfel zis să definim cu precizie raportul a cărui existenţă ne mulţumim doar să o afirmăm. Rigoarea ştiinţifică ne-ar recomanda de fapt foarte adesea să rămînem pe pragul acestei afirmaţii, şi putem observa că una dintre reuşi-

[1] Fără îndoială, între altele, pentru că această lectură ideologică a textelor rămîne mai la îndemîna „literaţilor" decît genul de anchetă socio-istorică propusă de Lanson şi de Febvre. Este caracteristic faptul că una dintre puţinele lucrări răspunzînd acestei intenţii, *Livre et Société au XVIII-e siècle* (2 vol, Mouton, 1965—1970), a fost condusă de un istoric, F. Furet.

Scanned with CamScanner

tele genului, cartea despre *Rabelais* a lui Lucien Febvre, este în mod esenţial o demonstraţie *negativă*.

A doua obiecţie constă în aceea că, chiar dacă am presupune un moment că am depăşit aceste obstacole, acest tip de istorie va rămîne în mod necesar exterior literaturii însăşi. Această exterioritate nu este cea a istoriei literare aşa cum o vede Lanson, care se referă în mod explicit la circumstanţele sociale ale activităţii literare : în cazul de faţă, literatura este examinată dar traversată de îndată pentru a căuta îndărătul ei structuri mentale care o depăşesc şi care, ipotetic, o condiţionează. Jacques Roger spunea chiar aici în chip limpede : „Istoria ideilor nu are drept prim obiect literatura“. [1]

Mai rămîne deci o ultimă modalitate, care ar avea drept obiect prim (şi ultim) literatura : o istorie a literaturii considerată în sine (şi nu sub raportul circumstanţelor sale exterioare) şi pentru sine (şi nu ca document istoric) : considerată, pentru a relua termenii propuşi de Michel Foucault în *Archéologie du Savoir*, nu ca document, ci ca *monument*.

Dar se ridică pe dată o întrebare : care ar putea fi obiectul veritabil al unei astfel de istorii ? Mi se pare că el nu poate fi constituit din înseşi operele literare pentru motivul că o operă (fie că înţelegem prin aceasta totalitatea „producţiei“ unui autor sau, *a fortiori*, o lucrare izolată, carte sau poem) este un obiect prea singular, prea punctiform pentru a fi cu adevărat obiect al istoriei. „Istoria unei opere“ poate fi atît istoria genezei sale, a elaborării sale, cît şi istoria a ceea ce numim evoluţia — de la o operă la alta — a unui „autor“ în decursul carierei sale (ceea ce René Girard descrie ca trecere de la „structural“ la „tematic“ [2], de exemplu). Acest gen de cercetare aparţine evident domeniului istoriei literare biografice aşa cum este ea practicată în momentul de faţă, constituind chiar unul din aspectele critice cele mai pozitive, dar el nu ţine de tipul de istorie pe care încerc să-l definesc. El mai poate fi de asemenea istoria modului în care opera a fost primită, a succesului sau insuccesului ei, a influenţei, a interpretărilor ei succesive de-a lun-

---

[1] *Les Chemins actuels de la critique*, Plon, 1967, p. 355.

[2] *A propos de Jean-Paul Sartre : Rupture et création littéraire*, *ibid*, pp. 393—411.

Scanned with CamScanner

gul secolelor, şi aceasta, bineînţeles, aparţine pe deplin istoriei literare sociale, aşa cum o defineau Lanson şi Febvre : dar este evident că nici în acest caz nu e vorba de ceea ce numeam o istorie a literaturii luată în sine şi pentru sine.

Despre operele literare considerate în textul lor, şi nu în geneza sau difuziunea lor, nu putem, diacronic, spune nimic altceva decît că ele se succed. Or, mi se pare că istoria, în măsura în care depăşeşte nivelul cronicii, nu este o ştiinţă a succesiunilor, ci o ştiinţă a transformărilor : ea nu poate avea drept obiect decît realităţi ce răspund unei duble exigenţe de permanenţă şi de variaţie. Opera însăşi nu răspunde acestei duble exigenţe şi iată de ce, fără îndoială, ea trebuie să rămînă ca atare obiectul *criticii.* Iar critica, în mod fundamental — lucru demonstrat cu tărie de Barthes în textul la care facem aluzie mai sus —, nu este, nu poate fi istorică, fiindcă ea constă întotdeauna într-un raport direct de interpretare, aş spune mai curînd de impunere a sensului, între critic şi operă, şi fiindcă acest raport este în mod esenţial *anacronic*, în sensul puternic (iar pentru istoric, redhibitoriu) al acestui termen. Mi se pare deci că în literatură obiectul istoric, adică în acelaşi timp durabil şi variabil, nu este opera, ci acele elemente transcendente operelor şi constitutive ale jocului literar, pe care le vom numi pe scurt *forme :* de exemplu codurile retorice, tehnicile narative, structurile poetice etc. Există o istorie a formelor literare, ca şi a tuturor formelor estetice şi a tuturor tehnicilor, prin simplul fapt că de-a lungul epocilor aceste forme dăinuie şi se modifică. Din nefericire, şi în acest caz, această istorie, în esenţă, urmează să fie scrisă, şi mi se pare că întemeierea ei ar fi una dintre obligaţiile cele mai urgente pe care le avem astăzi. Este surprinzător că încă nu există, cel puţin în domeniul francez, o istorie a rimei, sau a metaforei, sau a descrierii : şi am ales în mod deliberat „obiecte literare" cu totul obişnuite şi tradiţionale.

Trebuie să ne întrebăm care sînt motivele acestei lacune, sau mai curînd ale acestei carenţe. Ele sînt multiple, şi determinantă în trecut a fost fără îndoială prejudecata pozitivistă care vroia ca istoria să nu se ocupe decît de „fapte", şi în consecinţă să neglijeze tot ceea ce îi apărea ca fiind „abstracţii" primejdioase. Dar aş vrea să insist asupra altor

Scanned with CamScanner

două motive, care sînt fără îndoială mai importante astăzi. Primul este că obiectele înseşi ale istoriei formelor nu sînt încă suficient definite de „teoria" literară, care este încă, cel puţin în Franţa, la primele sale încercări, redescoperind şi redefinind categoriile formale moştenite printr-o tradiţie foarte veche şi preştiinţifică. Întîrzierea elaborării istoriei reflectă aici întîrzierea elaborării teoriei, deoarece într-o mare măsură, şi contrar unei prejudecăţi constante, cel puţin în acest domeniu teoria trebuie să preceadă istoria, pentru că ea este cea care îi defineşte obiectele.

Un al doilea motiv, care este poate ceva mai grav, constă în faptul că în însăşi analiza formelor, aşa cum este pe cale să se constituie (sau să se reconstituie) astăzi, mai domneşte încă o altă prejudecată, şi anume cea — pentru a relua termenii lui Saussure — a opoziţiei, ba chiar a incompatibilităţii dintre studiul sincronic şi cel diacronic, ideea că nu se poate teoretiza decît într-o sincronie care este gîndită în fapt, sau cel puţin practicată ca o acronie; se teoretizează prea adeseori despre formele literare ca şi cum aceste forme ar fi nişte alcătuiri nu tranzistorice (care ar însemna tocmai istorice), ci intemporale. Ştim că singura excepţie notabilă o constituie Formaliştii ruşi, care au definit foarte devreme noţiunea a ceea ce ei numeau *evoluţia literară*. Eichenbaum, într-un text din 1927 în care rezumă istoria mişcării, scrie cu privire la această etapă: „Teoria îşi cerea dreptul de a deveni istorie".[1] Mi se pare că este vorba aici de ceva mai mult decît de un drept: este o necesitate care se naşte din mişcarea însăşi şi din exigenţele muncii teoretice.

Pentru a ilustra această necesitate, voi cita ca exemplu una dintre puţinele lucrări „teoretice" apărute pînă acum în Franţa: cartea lui Jean Cohen, *Structure du langage poétique*. Printre altele, Cohen arată că există în poezia franceză, începînd din secolul al XVII-lea şi pînă în secolul XX, o creştere concomitentă a agramaticalităţii versului (adică a faptului că pauza sintactică şi pauza metrică nu coincid) şi a ceea ce el numeşte impertinenţa predicaţiei, adică în primul rînd devierea (*l'écart*) în alegerea epitetelor

[1] *La Théorie de la méthode formelle*, 1925, în *Théorie de la littérature*, Seuil, 1966, p. 66.

în raport cu o normă oferită de proza „neutră" ştiinţifică de la sfîrşitul secolului al XIX-lea. După ce a demonstrat această creştere, Cohen se grăbeşte să o interpreteze nu ca pe o evoluţie istorică, ci ca pe o „involuţie" : o trecere de la virtual la actual, o realizare progresivă, prin limbajul poetic, a ceea ce dintotdeauna constituia esenţa sa ascunsă. Trei secole de diacronie sînt astfel aruncate în intemporalitate : s-ar părea că poezia franceză nu s-a transformat în decursul acestor trei secole, şi că ar fi folosit tot acest răstimp spre a deveni ceea ce era în mod virtual, şi, asemeni ei, orice poezie, dintotdeauna, *reducîndu-se,* prin purificări succesive, la esenţa ei. Or, dacă extindem puţin înspre trecut curba definită de Cohen, observăm de exemplu că „procentul de nepertinenţă" pe care el îl consideră ca fiind în secolul al XVII-lea la punctul zero, era cu mult mai ridicat în timpul Renaşterii, şi încă şi mai ridicat în epoca barocă, şi astfel curba pierde din frumoasa-i regularitate pentru a urma un traseu ceva mai complex, aparent haotic, cu urmări imprevizibile, care este tocmai cel al empiricităţii istorice. Cele arătate reprezintă un rezumat foarte sumar al dezbaterii [1], dar care va izbuti poate să-mi ilustreze ideea, că într-un anume punct al analizei formale *trecerea la diacronie* se impune, şi că refuzul acestei diacronii, sau interpretarea ei în termeni nonistorici, aduce prejudicii teoriei însăşi.

Bineînţeles, această istorie a formelor literare, pe care am putea-o numi prin excelenţă *istoria literaturii,* nu este decît un proiect după multe altele, şi ar putea să se întîmple cu el ceea ce s-a întîmplat cu proiectul lui Lanson. Să admitem totuşi, făcînd o ipoteză optimistă, că el se va realiza într-o zi, şi să terminăm cu două observaţii de pură anticipaţie.

Prima este că odată constituită pe acest teren, istoria literaturii va întîlni problemele de metodă care sînt acum cele ale istoriei generale, adică cele ale unei istorii adulte, de exemplu problemele periodizării, diferenţele de ritm în funcţie de sectoare sau de nivele, jocul complex şi dificil

---

[1] Cf. *Langage poétique, poétique du langage ;* în *Figures* II, Seuil, 1969, p. 123—153.

al variantilor şi invarianţilor, stabilirea corelărilor, ceea ce înseamnă în mod necesar un schimb şi un du-te-vino între diacronic şi sincronic, devreme ce (şi este tot meritul formaliştilor ruşi de a fi formulat această idee) evoluţia unui element al jocului literar constă din modificarea funcţiei sale în sistemul de ansamblu al jocului : dealtfel, Eichenbaum, în pasajul care precede fraza citată mai sus, scrie că formaliştii au întîlnit istoria tocmai atunci cînd au trecut de la noţiunea de „procedeu" la cea de funcţie. Faptul, firește, nu este propriu numai istoriei literaturii, şi el înseamnă doar că, împotriva unei opoziţii prea des întîlnită, orice istorie adevărată este structurală.

Cea de a doua şi ultimă remarcă : o dată astfel constituită, şi numai atunci, istoria literaturii va putea în mod serios să se întrebe, avînd şi unele şanse de a afla un răspuns, care sînt raporturile sale cu istoria generală, adică cu totalitatea celorlalte istorii particulare. Voi aminti în această privinţă declaraţia, acum bine cunoscută, a lui Jakobson şi Tînianov, care, deşi datează din 1928, nu şi-a pierdut nimic din actualitate : „Istoria literaturii (sau a artei) este strîns legată de celelalte serii istorice ; fiecare dintre aceste serii comportă un fascicul complex de legi structurale care îi este propriu. Este cu neputinţă să stabilim o corelaţie riguroasă între seria literară şi celelalte serii fără a fi studiat în prealabil aceste legi." [1]

[1] *Les problèmes des études littéraires et linguistiques*, in *Théorie de la littérature*, p. 138.

Scanned with CamScanner

METONIMIA LA PROUST *

RAPORTUL metaforic, bazat pe analogie, este atît de important la Proust, de evident situat în centrul teoriei şi practicii sale estetice cît şi al experienţei sale spirituale, încît ajungem în modul cel mai firesc, ca şi Proust însuşi, să-i supraestimăm acţiunea în detrimentul altor relaţii semantice. Fără îndoială că lui Stephen Ullmann îi revine meritul de a fi relevat primul, în două capitole (V şi VI) ale cărţii sale despre *Le Style dans le roman français*, prezenţa în „imageria" proustiană, alături de faimoasele metafore, a unor transpoziţii tipic metonimice : cele care se bazează, spune el, „pe contiguitatea a două senzaţii, pe coexistenţa lor în acelaşi context mental", [1] şi dintre care citează ca exemplu cîteva hipalage precum „uscăciunea brună a părului" pentru uscăciunea părului brun, sau, mai subtil, „suprafaţa azurie" a liniştii ce domneşte sub cerul de duminică la Combray. Am putea fără îndoială să punem în aceeaşi categorie şi alte „imagini" notate de Ullmann, cum ar fi „răcoarea aurie a pădurilor", sau chiar celebrul clinchet „oval şi auriu" al clopoţelului din grădină, exemple în care calităţile vizuale atribuite unor senzaţii tactile sau auditive provin în mod evident dintr-un transfer de la cauză la efect. [2]

---

* Absenţa articolului în faţa cuvîntului *Métonymie* are un sens pe care poate că este potrivit să-l arătăm : este vorba aici de un nume propriu a cărui natură se vede pe dată. Spunem Metonimia la Proust aşa cum am spune Polymnia la Pindar sau Clio la Tacit, sau mai curînd Polymnia la Tacit şi Clio la Pindar, în măsura în care o zeiţă poate să greşească uşa : e vorba aşadar de o simplă vizită, dar nu lipsită de consecinţe.

[1] *Style in the French Novel*, Cambridge, 1957, p. 197. Cf. *Id. The Image in the modern French Novel*, Cambridge, 1960, şi *L'Image littéraire*, în *Langue et Littérature*, Les Belles Lettres, 1961.

[2] Alte hipalage metonimice de factură tot atît de clasică în fond ca şi hîrtia *vinovată* a lui Boileau : zgomotul *feruginos* al zurgălăului (I, 14), *iscusita* peltea de fructe (I, 49), mirosul *median* al cuverturii (I, 50), sunetul *auriu* al clopotelor (III, 83) sau chiar pliurile *cucernice* ale *madelenei* (I 47) în formă de scoică. Nu vom împinge totuşi dra-

Scanned with CamScanner

Totuşi, transpunerile pur metonimice rămîn destul de rare în opera lui Proust, şi, mai ales, nici una dintre ele nu este efectiv receptată ca atare de către cititor : clinchetul, fără îndoială, nu este oval şi auriu decît pentru că însuşi clopoţelul este astfel, dar în acest caz şi în celelalte explicaţia nu anihilează înţelegerea ; oricare i-ar fi originea, predicatul *oval* sau *auriu* trimite la *clinchet* şi, printr-o confuzie aproape inevitabilă, această calificare este interpretată nu ca un transfer, ci ca o „sinestezie" : alunecarea metonimică nu numai că s-a „deghizat", dar s-a şi transformat în predicaţie metaforică. Astfel, departe de a fi antagonice şi incompatibile, metafora şi metonimia se susţin şi se întrepătrund, şi recunoaşterea celei de-a doua nu va consta în a alcătui o listă care să intre în concurenţă cu lista metaforelor ci, mai curînd, în a afirma prezenţa şi acţiunea relaţiilor de „coexistenţă" în chiar interiorul raportului de analogie : rolul metonimiei *în metaforă.*

Să confruntăm două pasaje din *À la recherche du temps perdu.* Primul face parte din *Swann :* naratorul contemplă cîmpia de la Méséglise, acoperită pînă la orizont cu lanuri ce unduiesc în vînt ; „în dreapta, adaugă el, se zăreau, dincolo de lanurile de grîu, cele două clopotniţe cizelate şi rustice ale bisericii Saint-André-des-champs, ele însele prelungi, solzoase, alveolare, brăzdate, îngălbenite şi zgrunţuroase, ca două spice". Al doilea, din *Sodome et Gomorrhe,* se referă la cea de a doua şedere la Balbec ; Marcel, care a vizitat de curînd cu Albertine biserica din Marcouville, o evocă cu anticipaţie pe cea din Saint-Mars-le-Vêtu, unde trebuie să se ducă împreună a doua zi : „Saint-Mars, pe acea arşiţă, cînd nu te gîndeai decît la scăldat, cu cele două vechi clopotniţe de un roz somon, cu ţiglele rombice, uşor încovoiate şi parcă palpitînd, asemeni unor peşti bătrîni

---

gostea pentru metonimie pînă la a fi de acord cu George Painter atunci cînd susţine, în chip cel puţin paradoxal, referindu-se la „vertebrele" frontale ale mătuşii Léonie, că „Proust foloseşte, în mod justificat şi cu îndrăzneală, o figură de stil cunoscută sub numele de metonimie ; el numeşte vertebre oasele frunţii mătuşii Léonie, pentru a sugera că ele seamănă cu nişte vertebre (I, 52)" *(Marcel Proust, Les Années de maturité,* p. 236). Dacă aceasta este într-adevăr intenţia lui Proust (lucru de care putem să ne îndoim), această „figură de stil" este în cazul de faţă o simplă metaforă.

şi ascuţiţi, solzoşi, acoperiţi cu muşchi şi roşcaţi, care, fără să pară că se mişcă, se înălţau într-o apă transparentă şi albastră". [1]

Iată două perechi de clopotniţe vădit foarte asemănătoare în caracteristicile lor obiective esenţiale : forma ascuţită sau prelungă, culoarea galben-roşcată, suprafaţa zgrunţuroasă, solzoasă sau alveolară. De ce, pe aceste date sensibil identice, imaginaţia naratorului grefează două comparaţii cu totul diferite, pe de o parte între clopotniţe şi spice, pe de alta între (aceleaşi) clopotniţe şi peşti ? Pentru un motiv destul de evident, şi dealtfel, în ceea ce priveşte cel de-al doilea exemplu, Proust însuşi îl arată foarte clar în incidenta cu valoare cauzală : „pe acea arşiţă, cînd nu te gîndeai decît la scăldat" ; gîndul la scăldat, proximitatea (spaţială, temporală, psihologică) a mării orientează procesul de imaginaţie metaforică spre o interpretare acvatică. În textul din *Swann*, explicaţia e mai discretă, dar tot fără echivoc : „cele două clopotniţe, *ele însele* prelungi" [2] ; clopotniţele bisericii Saint-André sînt aici ca două spice *printre altele*, şi ambianţa este cea care sugerează asemănarea. Care o sugerează : nu o creează, adică, ci o alege şi o actualizează printre diferitele virtualităţi analogice conţinute în aparenţa clopotniţelor ; dar această acţiune este suficientă pentru a ilustra influenţa relaţiilor de contiguitate asupra exercitării raportului metaforic. În altă parte (I, p. 184) vedem aceeaşi biserică din Saint-André apărînd, în mijlocul lanurilor de grîu, „rustică şi aurie ca o claie" ; motivul cromatic este acelaşi, dar, de la spic la claie, forma diferă sensibil : căci pentru Proust esenţial este să asimileze biserica Saint-André „ambianţei", rustice ; spic, claie, totul îi pare potrivit dacă motivează *apropierea*.

O clopotniţă ascuţită, galbenă şi brăzdată poate deci să evoce, printre altele, la fel de bine şi *ad libitum*, imaginea unui spic copt (sau a unei clăi), sau pe cea a unui peşte auriu. Dintre aceste două „similitudini" virtuale, Proust o alege în fiecare împrejurare pe cea care se adaptează cel

---

[1] I, p. 146 şi II, p. 1015.

[2] Formulare comparabilă, I, p. 84 : Marcel, care tocmai a evocat chioşcul din grădină unde se refugiază spre a citi, adaugă : „Gîndirea mea nu era oare *şi ea ca un alt* staul în fundul căruia..." (subliniat de noi).

mai bine la situaţie sau (şi e acelaşi lucru) la context: calitatea terestră la Méséglise, esenţa marină la Balbec. O altă clopotniţă (aceeaşi, poate), cea a bisericii Saint-Hilaire din Combray, prezintă de altfel de trei ori un fenomen de mimetism întru totul comparabil: „Într-o dimineaţă ceţoasă de toamnă, semăna, înălţată deasupra violetului furtunos al viilor, cu o ruină purpurie, avînd aproape culoarea viţei sălbatice"; şi, după două pagini: „Cînd, după liturghie, intram să-i spunem lui Théodore să ne aducă un cozonac mai mare ca de obicei... aveam în faţa noastră clopotniţa care, aurită şi coaptă ea însăşi ca un cozonac binecuvîntat încă şi mai mare, cu solzi şi picurări cleioase de soare, îşi înfigea vîrful ascuţit în cerul albastru. Iar seara, cînd mă întorceam de la plimbare şi mă gîndeam la clipa apropiată cînd trebuia să-i spun mamei «noapte bună» şi să n-o mai văd, clopotniţa era, dimpotrivă, atît de gingaşă în asfinţitul zilei, încît părea că se afundă ca o pernă de catifea brună aşezată pe cerul palid care se adîncise sub apăsare, se scobise puţin ca să-i facă loc, revărsîndu-se peste margini".[1] Clopotniţă-spic (sau biserică-claie) în plin cîmp, clopotniţă-peşte la mare, clopotniţă purpurie deasupra viilor, clopotniţă-cozonac la ceasul prăjiturilor, clopotniţă-pernă la căderea nopţii — există în mod evident la Proust un fel de schemă stilistică recurentă, aproape stereotipă, pe care am putea-o numi *toposul clopotniţei-cameleon*. Aproape îndată după ultimul exemplu, Proust menţionează cazul — paradoxal — al unui „oraş din Normandia învecinat cu Balbec" unde săgeata gotică a bisericii se înalţă, în perspectivă, deasupra a două clădiri din secolul al XVIII-lea a căror faţadă o „termină", dar „într-o manieră atît de diferită, de preţioasă, de inelată, de trandafirie, de lucitoare, încît îţi dai bine seama că nu face nicidecum parte din ele, aşa cum nu face parte din cele două pietre frumoase şi netede, între care e prinsă pe plajă, săgeata purpurie şi crenelată a vreunei scoici, alungită ca un turnuleţ şi cu glazură de smalţ".[2] Vedem că aici pînă şi diferenţa se înscrie într-un sistem de asemănare prin contaminare: contrastul dintre săgeată şi

---

[1] I, p. 63 şi 65.

[2] I, p. 66: *manieră (manière)* este poate o greşeală de tipar, în loc de *materie (matière)*.

fațade este asemănător contrastului foarte apropiat dintre scoică și pietre, și omologia compensează și *răscumpără* contrastul. Într-o versiune anterioară [1], orașul normand evocat aici este Falaise, și acoperișul unic al unei case este cel care se încrustează între cele două săgeți „ca pe o plajă normandă o pietricică între două scoici dantelate." Variațiile obiectului „descris" sub permanența schemei stilistice arată îndeajuns indiferența față de *referent*, și deci irealismul ireductibil al descrierii proustiene.

În toate aceste cazuri, proximitatea comandă sau garantează asemănarea, în toate aceste exemple, metafora își găsește sprijinul și motivarea într-o metonimie [2]: lucrul se întîmplă foarte adesea la Proust, ca și cum *justețea* unei apropieri analogice, adică gradul de asemănare dintre cei doi termeni, l-ar interesa mai puțin decît *autenticitatea* sa [3], înțelegînd prin aceasta fidelitatea față de relațiile de vecinătate spațio-temporală [4], sau, mai degrabă, ca și cum prima i s-ar părea garantată de a doua, obiectele lumii tinzînd să se grupeze pe afinități, după principiul, deja invocat de Jean Ricardou în legătură cu suprapunerile metonimico-

---

[1] *Contre Sainte-Beuve*, ed. Fallois, p. 275.

[2] De fapt, motivarea este reciprocă și acționează în amîndouă sensurile: proximitatea autentifică asemănarea, care altfel ar părea gratuită sau forțată, în schimb, asemănarea justifică proximitatea, care altfel ar putea părea fortuită sau arbitrară, în afară de cazul că am presupune (dar nu este așa) că Proust descrie pur și simplu un peisaj pe care îl are „în fața ochilor".

[3] Distincția dintre aceste două calități nu este totdeauna limpede percepută, și metalimbajul retoric reflectă și întreține această confuzie; de exemplu, teoreticienii clasici recomandau „să nu se caute prea departe" metafora, care nu trebuia să se sprijine pe „o asemănare prea îndepărtată"; Breton, în schimb, recomandă în *Les Vases communicants* să se „compare două obiecte cît se poate mai îndepărtate unul de celălalt"; nici primii, nici cel de-al doilea nu spun (și poate nici nu știu) dacă „depărtarea" despre care vorbesc măsoară *distanța* care separă obiectele sau *gradul lor de asemănare*. Un pasaj din *Figures*, p. 249, vădește aceeași confuzie.

[4] Tema spațială pare aproape totdeauna dominantă în fapt, dar nimic nu interzice o legătură metonimică pur temporală, ca în această comparație motivată de proximitatea unei *date*: „Luînd drept niște zei străini acei arbuști pe care îi văzusem în grădină, nu mă înșelasem oare ca și Madeleine cînd, într-o altă grădină, într-o zi a cărei aniversare se apropia, văzînd o formă umană a crezut că e grădinarul?" (II, p. 160).

metaforice la Edgar Poe [1]: cine se aseamănă se adună (și invers). Astfel unii bucătari se străduiesc să asorteze o anumită mîncare regională cu un sos sau cu o garnitură riguros autohtonă, și să-i alăture un vin autohton, convinși fiind de potrivirea, de armonia gustativă a produselor aceluiași ținut. Oare nu tot același respect al „contextului" îl îndeamnă pe Marcel, la Balbec, să „nu-și coboare privirile asupra mesei decît în zilele cînd era servit pe ea vreun pește uriaș", sau să nu dorească să vadă tablouri de Tizian sau de Carpaccio decît la Veneția, în cadrul lor „natural", și nu transplantate într-o sală a Luvrului [2], sau chiar să nu dorească pe cîmpiile din Méséglise decît vreo țărancă din împrejurimi, iar pe plaja de la Balbec vreo fată de pescar? „Trecătoarea pe care o aștepta dorința mea îmi părea că este nu un exemplar oarecare al acestui tip general: femeia, ci un produs necesar și firesc al acelui pămînt... Și nu despărțeam niciodată ființele de pămînt. Doream o țărancă din Méséglise sau din Roussainville, o pescăriță din Balbec, așa cum mi-era dor de Méséglise sau de Balbec. Plăcerea pe care ele puteau să mi-o ofere mi s-ar fi părut mai puțin adevărată, n-aș mai fi crezut în ea, dacă i-aș fi modificat condițiile după bunul meu plac. A cunoaște la Paris o pescăriță din Balbec sau o țărancă din Méséglise ar fi însemnat să primesc scoici pe care nu le-aș fi văzut pe plajă, o ferigă pe care n-aș fi găsit-o în pădure, ar fi însemnat să scad din plăcerea pe care mi-ar fi dat-o femeia, toate plăcerile în mijlocul cărora o învăluise închipuirea mea. Dar a rătăci astfel în pădurea din Roussainville fără o țărancă pe care să o pot îmbrățișa însemna să nu cunosc comoara ascunsă, frumusețea adîncă a pădurii. Această fată pe care n-o vedeam decît adumbrită de frunziș, era ea însăși pentru mine ca o plantă din partea locului de o specie doar superioară celorlalte, și a cărei structură îți îngăduie să cunoști mai îndeaproape decît prin ele, savoarea adîncă a regiunii." [3] Surprindem aici oarecum nașterea analogiei în momentul în care aceasta abia se desprinde din proximitatea fizică ce-i dă viață: tînăra țărancă e văzută (imaginată)

---

[1] *L'Or du Scarabée*, *Tel Quel*, 34, p. 47.
[2] I, pp. 694, 440—441.
[3] I, pp. 156—157.

Scanned with CamScanner

„adumbrită de frunziș" înainte de (și *pentru*) a deveni ca însăși „ca o plantă". Nici un alt text, fără îndoială, nu ilustrează mai bine acest *fetișism al locului* pe care naratorul îl va denunța mai tîrziu ca pe o eroare de tinerețe și ca pe o „iluzie ce avea să fie pierdută", dar care rămîne totuși, fără îndoială, un dat primordial al sensibilității proustiene : unul din acele *daturi* primordiale *împotriva* cărora se construiește gîndirea sa ultimă.

Nimic nu întruchipează mai bine, desigur, această stare mixtă de asemănare și de proximitate decît relația de *rudenie*, și se știe cu ce predilecție a exploatat Proust această situație privilegiată, apropiind mătușa și nepotul, substituind tatălui fiul și mamei fiica, împingînd pînă la amețeală plăcerea ambiguă a confuziei. S-ar spune că arta descrierii constă pentru el în a descoperi între obiectele lumii astfel de asemănări prin filiație autentică ; observați cu cîtă plăcere împerechează portretul și modelul, marinele lui Elstir cu peisajul din Balbec sau sculpturile rustice ale bisericii Saint-André cu asemănarea „certificată" de juxtapunerea vreunei tinere țărănci din Méséglise venită să se adăpostească sub ele, replică vie „a cărei prezență, ca și cea a frunzișurilor crescute alături de frunzișurile sculptate, era menită parcă să-ți îngăduie, printr-o confruntare cu natura, să judeci adevărul operei de artă".[1] Această confruntare își găsește în chip firesc forma cea mai pură și cea mai perfectă în spectacolul dublu al obiectului și al reflexului său, așa cum îl organizează Proust într-o punere în scenă deosebit de sofisticată în camera lui Marcel de la Grand Hôtel din Balbec, ai cărei pereți au fost acoperiți, datorită unui tîmplar providențial, cu biblioteci avînd vitrine cu oglinzi în care se reflectă spectacolul schimbător al mării și al cerului, „desfășurînd o friză de marine luminoase, întreruptă doar de lemnăria de mahon", astfel încît uneori acele vitrine juxtapuse, „arătînd nori asemănători dar într-o altă parte a orizontului și diferit colorați de lumină, ofereau parcă repetarea, scumpă unor maeștri contemporani, a unuia și același efect, surprins tot la ore diferite, dar care acum datorită imobilității artei, puteau fi văzuți laolaltă într-o singură

[1] I, p. 152.

piesă, executați în pastel și puși sub sticlă". Multiplicare a peisajului evident euforică, nu numai pentru că transformă spectacolul natural în efect de artă, dar și pentru că, și în mod reciproc, opera mimată aici se află, ca și marinele lui Elstir, al căror ecou este, în acord cu contextul: Proust compară camera din Balbec cu „unul dintre acele dormitoare-model înfățișate în expozițiile de mobilier «modern style» împodobite cu opere de artă socotite a fi capabile să încînte ochiul celui ce va dormi aici, și ale căror subiecte au legătură cu genul de peisaj în mijlocul căruia se găsește locuința" [1], și este evident că plăcerea spectacolului ține tocmai de această relație armonică. [2]

Exemplele de metafore pe bază de metonimie, sau de metafore *diegetice* [3], sînt răspîndite în chip firesc în ansamblul cărții *À la recherche du temps perdu*, și ar fi plic-

---

[1] I, pp. 383, 805, 383.

[2] „De ce ... nu am descrie ... locurile unde am întîlnit un asemenea adevăr?... Uneori, de altfel, între peisaj și idee exista un fel de *armonie*" (Caietul 26, fol. 18, citat de Bardèche, *Marcel Proust romancier*, 1971, p. 264; subliniat de noi).

[3] Termen împrumutat de la teoreticienii limbajului cinematografic: metafore diegetice în sensul că „vehiculul" lor este împrumutat de la diegeză, adică din universul spațio-temporal al povestirii (Hitchcock descrie el însuși un frumos exemplu împrumutat din *North by northwest*: „Cînd Cary Grant se întinde peste Eve Marie Saint în vagonul de dormit, eu ce fac? Arăt trenul intrînd într-un tunel. Este un simbol foarte clar", *L'Express*, 16 martie 1970). Folosirea acestui termen nu trebuie totuși să ascundă, în primul rînd, că faptul însuși al metaforei, sau al comparației, ca și al oricărei alte figuri de stil, constituie în sine o intervenție extradiegetică a „autorului"; apoi, că vehiculul unei metafore nu este în fapt niciodată, la modul absolut, diegetic sau nondiegetic, ci întotdeauna, după împrejurări, *mai mult* sau *mai puțin* diegetic: *flacăra* pasiunii este, după cum se știe, mai diegetică pentru Pyrrhus din *Andromaque* decît pentru restul muritorilor; vehiculul unei metonimii este totdeauna, prin definiție, puternic diegetic, și de aceea, fără îndoială, este preferată de estetica clasică. Vom înțelege și mai bine diferența comparînd situațiile diegetice ale celor două vehicule figurative din emistihul lui Saint-Amant (analizat în altă parte): *Aurul cade sub fier*. Metonimul *fier* (pentru seceră) este în mod incontestabil diegetic, de vreme ce fierul este prezent în seceră; vehiculul metaforic *aur* (pentru grîu) este, vorbind în mare, nondiegetic, dar mai corect ar fi să spunem că el este diegetic proporțional cu prezența (activă) a aurului în diegeză. Aflăm un exemplu perfect de metaforă diegetică în ultima strofă din *Booz endormi*, unde materialul metaforic (Dumnezeul *secerător*, luna *seceră*, *cîmpul* stelelor) este oferit în mod evident de situație.

Scanned with CamScanner

tisitor şi inutil să procedăm la un inventar exhaustiv. Să citătm totuşi, spre ilustrare, privirea ducesei de Guermantes, în biserica din Combray, „albastră ca o rază de soare care ar fi străbătut vitraliul cu Gilbert cel Rău", vitraliu care este tocmai cel ce împodobeşte capela unde se află atunci ducesa [1]; sau bolta şi fondul frescelor lui Giotto de la Cappella dell'Arena din Padova, „atît de albastre încît s-ar părea că ziua radioasă a trecut şi ea pragul odată cu vizitatorul, venind pentru o clipă să-şi adăpostească la umbră şi la răcoare cerul limpede, cer limpede şi acum, eliberat de aurul luminii, doar abia mai întunecat, ca în acele scurte răgazuri ce întrerup pînă şi cele mai frumoase zile, cînd, fără să se zărească vreun nor, după ce soarele şi-a întors pentru o clipă privirea în altă parte, azurul, şi mai blînd încă, se întunecă" [2] (observăm aici, cum am mai făcut-o şi cu privire la pasajul citat mai sus referitor la Saint-André-des-Champs, redublarea procedeului prin inserarea în prima comparaţie a unei a doua comparaţii, foarte uşor decalată) [3]; sau încă, mult mai complexă, reţeaua de analogii şi de proximităţi care se înnoadă în acest pasaj din *La Fugitive*, unde naratorul evocă vizitele pe care le făcea împreună cu mama sa la baptisteriul de la San Marco: „A venit pentru mine un ceas în care, atunci cînd îmi aduc aminte de baptisteriu, în faţa valurilor Iordanului unde Sfîntul Ioan îl cufundă pe Cristos, în timp ce gondola ne aştepta lîngă Piazzetta, nu mi-e indiferent că în acea răcoroasă penumbră, alături de mine, se află o femeie drapată în doliul ei, cu fervoarea respectuoasă şi entuziastă a femeii bătrîne pe care o poţi vedea la Veneţia în *Sfînta Ursula* a lui Carpaccio, şi că această femeie cu obrajii roşii, cu ochii trişti, în voalurile ei negre, şi pe care nimic nu o va mai putea face să iasă pentru mine din acel sanctuar blînd luminat din San-Marco, unde sînt sigur că o voi regăsi pentru că ea îşi are aici locul său rezervat ca un

---

[1] I, p. 177. Întîlnim un alt efect de acelaşi ordin, tot în legătură cu Oriane, II, p. 741, unde ducesa, aşezată sub o tapiserie nautică, devine prin contaminare „ca o divinitate a apelor".

[2] III, p. 648.

[3] Efect studiat de Spitzer (*Études de style*, Gallimard, Paris, 1970, p. 459) şi de Ullmann, *L'Image littéraire*, p. 47.

mozaic, este mama mea“ [1] : mozaic al botezului, „în raport cu peisajul“, unde Iordanul apare ca un fel de al doilea baptisteriu *în abis* în interiorul celui dintîi ; replica dată valurilor Iordanului de cele ale lagunei din faţa Piazzettei, răcoarea îngheţată ce cade asupra vizitatorilor ca o apă de botez, femeia în doliu asemănătoare cu cea, foarte apropiată, din tabloul lui Carpaccio, el însuşi imagine *în abis* a Veneţiei în Veneţia, [2] imobilitatea hieratică a imaginii materne în amintirea „sanctuarului“, ca şi a unuia dintre mozaicurile aflate în faţă-i, şi, prin chiar aceasta, sugestia unei analogii între mama naratorului şi mama lui Cristos... Dar exemplul cel mai spectaculos este evident în *Sodoma şi Gomora I*, acel fragment de treizeci de pagini, construit în întregime pe paralela dintre „conjuncţia Jupien-Charlus“ şi fecundarea orhideei ducesei de către un bondar : paralelă cu grijă pregătită, menţinută, întreţinută, reactivată de la o pagină la alta pe tot parcursul episodului (şi al discursului comentativ pe care îl inspiră), şi a cărei funcţie simbolică este neîncetat alimentată, spre a spune aşa, de relaţia de contiguitate care s-a stabilit în curtea palatului Guermantes (unitate de loc) în momentul în care insecta şi baronul intrau aici împreună (unitate de timp) zumzăind la unison ; nu este de ajuns deci ca întîlnirea miraculoasă (sau cel puţin considerată ca atare de erou) a celor doi să fie „precum“ întîlnirea miraculoasă dintre o orhidee şi un bondar, ca Charlus să intre „fluierînd *precum* un bondar“, ca Jupien să se imobilizeze sub privirea lui şi să „prindă rădăcini *precum* o plantă“ etc. : trebuie şi ca ambele întîlniri să aibă loc „în acelaşi moment“, şi în acelaşi loc, analogia nemaiapărînd aşadar decît ca un fel de efect secund, şi poate iluzoriu, al *concomitenţei.* [3]

---

[1] III, p. 646.

[2] A se vedea, îndată după acest fragment, descrierea unui Carpaccio tratat ca un peisaj veneţian real.

[3] Cel puţin dacă ne plasăm în interiorul situaţiei (fictivă sau nu) pe care o constituie textul. Este de ajuns, dimpotrivă, să ne plasăm înafara textului (în faţa lui) ca să putem spune la fel de bine că acea concomitenţă a fost pregătită *pentru a motiva metafora.* Numai o situaţie considerată a fi impusă autorului de istorie sau de tradiţie, şi deci (prin chiar acel fapt) considerată nonfictivă (de exemplu : *Booz endormi)* impune în acelaşi timp cititorului ipoteza unui traseu (genetic) cauzal : metonimie-cauză→metaforă-efect, şi nu a traseului finalist :

Scanned with CamScanner

În acest efort de a compune cu ajutorul unor asemenea rețele coerența unui loc, armonia unui „ceas", unitatea climatului, par să existe în *À la recherche du temps perdu* cîteva puncte de concentrare sau de cristalizare mai intensă, ce corespund unor focare de iradiere estetică. Se știe cît de mult anumite personaje își extrag *tema* personală din consonanța pe care o întreține cu peisajul lor ancestral (Oriane cu ținutul Guermantes) sau cu cadrul primei lor apariții (Albertine și grupul prietenelor ei profilîndu-se pe mare,[1] Saint-Loup în strălucirea blondă a soarelui multiplicată de sclipirile jucăușe ale monoclului); și invers, dominanta estetică a unui personaj poate provoca în reveria eroului imaginea unui peisaj aflat în armonie cu ea: astfel, „tenul roz argintiu" al domnișoarei de Stermaria (cu care „se armonizează" invariabila ei pălărie gri) sugerează plimbări romanești în doi „în amurgul în care ar luci mai blînd deasupra apei întunecate florile roz ale ierburilor sălbatice".[2] Dar poate că „în jurul doamnei Swann", în ultimele pagini din *Swann* și în prima parte din *Les Jeunes Filles en fleurs* care poartă tocmai acest titlu, se manifestă cu cea mai mare insistență (o insistență poate oarecum prea sensibilă, și prin aceasta în desăvîrșit acord cu estetismul aplicat și demonstrativ al noii Odette) această preocupare pentru armonia cromatică: „focuri portocalii", „ardere roșie", „flacăra roz și albă a crizantemelor în crepusculul de noiembrie"; „simfonia în alb major" a buchetelor de *boules de neige* și a blănurilor de hermină, „care păreau ultimele urme de zăpadă ale iernii", în vremea celor din urmă

---

metaforă-scop→metonimie — mijloc (și deci, conform unei alte cauzalități, metaforă-cauză→metonimie — efect), totdeauna posibilă într-o ficțiune ipotetic pură. În cazul lui Proust, e de la sine înțeles că fiecare exemplu poate suscita, la acest nivel, o dezbatere fără de sfîrșit între o lectură a *Căutării* ca ficțiune, și o lectură a *Căutării* ca autobiografie. Poate, de altfel, trebuie să rămînem *în* această ușă turnantă.

[1] I, pp. 788, 823, 944, 947. Această situație originară aduce după sine o serie întreagă de comparații marine între grup și un stol de pescărușI (p. 788), un madrepor (pp. 823—824 și 855), un val (p. 855); Albertine e schimbătoare ca marea (pp. 947—948); în *La Prisonnière*, transplantată la Paris, somnul ei, „pe țărmul căruia" visează Marcel, este gingaș „ca un zefir marin" (III, p. 70).

[2] I, p. 869.

înghețuri ale lui april [1]; aparițiile ei *ton sur ton* la Bois de Boulogne, rochia și pălăria mov, floarea de stînjenel, buchetul de violete, umbrela mare „de aceeași nuanță" și revărsînd parcă asupra ei „răsfrîngerea unui umbrar de glicină", toaletele întotdeauna „legate de anotimp și de oră printr-o legătură necesară" („florile flexibilei pălării de pai, micile panglici ale rochiei îmi păreau zămislite de luna mai încă și mai firesc decît florile din grădini și din pădure") și, în același timp, mersul ei „liniștit și leneș", studiat pentru a „arăta proximitatea" acelui apartament a cărui „umbră intimă și răcoroasă ai fi spus că o poartă încă în jurul ei" [2]; serie de tablouri monocrome [3], în care se realizează, prin releul mimetic al unei puneri în scenă „de culoarea timpului", îmbinarea exteriorului cu interiorul, a grădinii cu salonul, a artificiului cu anotimpul; în jurul doamnei Swann, toate contrastele se șterg, toate opozițiile dispar, toți pereții despărțitori pier în euforia unui spațiu continuu.

Am văzut prin ce procedeu, mai brutal și totodată mai subtil artificial (colecția de „marine" dispuse în jurul camerei eroului prin reflectarea peisajului în vitrinele bibliotecii), Proust asigură Balbecului această armonie a interiorului cu exteriorul. La drept vorbind, contaminarea peisajului era îndeajuns instituită prin menționarea pereților vopsiți cu ripolin și conținînd, „precum pereții lucioși ai unei piscine în care albăstrește apa, un aer pur, azuriu și salin" [4]; înainte chiar de a fi invadată de spectacolul multiplicat al mării, camera naratorului este, ca să spunem așa, substanțial *marinizată* prin prezența acestor pereți lucitori și parcă șiroind de apă. Acestei camere piscină, care va deveni mai departe cabină de vapor [5], îi răspunde o sufra-

---

[1] I, pp. 426, 634.

[2] I, pp. 426, 636—641.

[3] „Ca unul din acele afișe, pe de-a-ntregul albastre sau pe de-a-ntregul roșii, în care, din pricina limitelor procedeului folosit sau dintr-un capriciu al decoratorului, sînt albastre sau roșii nu numai cerul și marea, ci și bărcile, biserica, trecătorii" (I, p. 388).

[4] I, p. 383.

[5] „Ce bucurie... să văd pe fereastră și în toate vitrinele bibliotecii, ca prin hublourile unei cabine de vapor, marea..." (I, p. 672); „Mă aruncam pe pat; și, ca și cum aș fi fost în cușeta unuia dintre acele vapoare pe care le vedeam destul de aproape de mine și pe care noaptea ne-am mira să le vedem deplasîndu-se încet în întuneric, ca niște

gerie acvariu : „Seara... torente de lumină electrică se revărsau în sufrageria vastă, aceasta devenea asemeni unui imens şi miraculos acvariu, de al cărui perete de sticlă populaţia muncitoare a Balbecului, pescarii şi familiile de mici burghezi, invizibili în umbră, îşi lipeau faţa pentru a zări, uşor legănată în vîltori de aur, viaţa luxoasă a acestor oameni, la fel de extraordinară pentru săraci ca şi cea a peştilor şi a moluştelor ciudate“. [1]

Vedem că aici, spre deosebire de ceea ce se petrece în Parisul doamnei Swann, confundarea interiorului cu exteriorul nu acţionează în ambele sensuri : la Balbec, termenul dominant al metaforei este aproape totdeauna marea ; aici izbucneşte pretutindeni, după cum va spune Proust în legătură cu tablourile lui Elstir, „forţa elementului marin [2]“. Este evident că el este cel ce conferă celor două episoade din Balbec, şi mai cu seamă primului, „multiforma şi puternica lor unitate“. O reţea continuă de analogii, atît în peisajul „real“ cît şi în reprezentarea lui picturală, încearcă să „suprime orice linie de demarcaţie“ între mare şi tot ceea ce o populează sau se învecinează cu ea : peştii pe care-i conţine şi pe care-i hrăneşte : „marea, rece şi albastră asemenea peştelui numit barbun“ [3] ; cerul, care o străjuieşte şi se confundă cu ea la orizont : „mi se întîmplase, datorită unui efect al soarelui ... să privesc cu bucurie o zonă albastră şi fluidă, fără să ştiu dacă ea aparţinea mării sau cerului [4]“ ; soarele care o luminează şi care se pătrunde de fluiditatea şi de răcoarea ei, infuzîndu-i totodată lumina lui, „o lumină umedă, olandeză, unde simţeai urcînd pînă în soare răceala pătrunzătoare a apei“, şi pînă la această completă inversiune cromatică în care marea devine „galbenă ca un topaz... blondă şi lăptoasă ca berea“, iar soarele „verde

---

lebede întunecate şi tăcute dar care nu dorm, eram din toate părţile înconjurat de imaginile mării“ (I, p. 804). Remarcăm aici o concurenţă explicită a raportului metaforic *(ca şi cum)* şi a raportului metonimic *(aproape de mine)* ; şi cea de-a doua metaforă, şi ea metonimică, inserată în prima (vapoare = lebede).

[1] I, p. 681. Metafora se prelungeşte încă pe cîteva rînduri.

[2] I, p. 837.

[3] I, p. 803. Comparaţia mare-peşte este aici imediat dublată de o alta, complementară, cer-peşte : „Cerul la fel de roz ca unul din acei somoni pe care-i vom comanda în curînd la Rivebelle“.

[4] I, p. 835, Cf. pp. 805 şi 904.

ca apa unei piscine[1]" ; şi această lichiditate a luminii marine, trăsătură comună, se ştie, a priveliştilor normande, olandeze şi veneţiene, este la Proust, ca şi la un Van Goyen, un Guardi, un Turner sau un Monet, cel mai puternic agent de unificare a peisajului : ea este, de exemplu, cea care „transfigurează" cu patina ei „la fel de frumoasă ca aceea a secolelor", biserica prea nouă sau prea restaurată din Marcouville l'Orgueilleuse : „Prin ea marile basoreliefuri păreau a nu se vedea decît sub un strat fluid, pe jumătate lichid, pe jumătate luminos : sfînta Fecioară, sfînta Elisabeta, sfîntul Ioachim înotau şi ei în impalpabile vîltori de apă, aproape pe uscat, la suprafaţa apei sau la suprafaţa soarelui[2]" ; în sfîrşit, pămîntul, pe care ştim cum Elstir îl compară într-una, „tacit şi neobosit", cu marea, neîntrebuinţînd pentru pămînt decît „termeni" împrumutaţi din lexicul mării, şi viceversa, şi exploatînd sistematic efectele de lumină şi artificiile de perspectivă. Ceva mai departe, Elstir va indica el însuşi modelul veneţian al acestor fantasmagorii : „Nu mai ştiai unde se sfîrşea pămîntul, unde începea apa, ce era încă palat sau devenise vapor" ;[3] dar acest model nu e numai pictural, ci este tocmai realitatea peisajului amfibie care se impune pictorului proustian în faţa portului Carquethuit, aşa cum i se impusese altundeva lui Carpaccio, lui Veronese sau lui Canaletto. Şi chiar dacă naratorul, în timpul celei de-a doua şederi la Balbec, va atribui influenţei marelui impresionist perceperea tardivă a acestor analogii, marea devenită „rurală", dîrele „prăfuite" lăsate de corăbiile de pescuit asemenea unor clopotniţe sătеşti, bărcile secerînd suprafaţa „noroioasă" a oceanului[4], noi ştim de fapt că, mult timp înainte de a fi văzut vreo pictură de Elstir, i s-a întîmplat „să ia o parte mai întunecată a mării drept un ţărm îndepărtat", că a doua zi după sosirea la Balbec descoperea, de la fereastra camerei sale, că marea seamănă cu un peisaj de munte, şi chiar că de foarte multă vreme îşi imaginase clopotniţa din Balbec ca o faleză bătută de valuri.[5] Atri-

---

[1] I, pp. 898, 674. Marcel va regăsi mai tîrziu la Veneţia aceste „fulgerări de soare verde albăstrui" (III, p. 626) sau „verzui" (p. 645).
[2] II, p. 1013.
[3] I, p. 899.
[4] II, pp. 783—784.
[5] I, pp. 835, 672—673, 658.

Scanned with CamScanner

buite lui Elstir sau direct percepute de Marcel, aceste „metafore" vizuale, care dau peisajului din Balbec tonalitatea sa specifică, ilustrează perfect tendința fundamentală a scriiturii și a imaginației proustiene — „tehnică" și „viziune" — de asimilare prin învecinare, de proiectare a raportului analogic asupra relației de contiguitate, pe care am găsit-o funcționînd în reveriile toponimice ale tînărului erou. [1]

Dintre aceste asimilări uneori specioase vom alege un ultim exemplu din *Du côté de chez Swann :* evocarea carafelor cufundate în Vivonne „și care, umplute de rîul în care sînt la rîndul lor cuprinse, «recipient» cu pereții transparenți asemenea unei ape solidificate și totodată «conținut» cufundat într-un recipient mai mare de cristal lichid și curgător, evocau imaginea răcoarei într-un chip mai delicios și mai iritant decît ar fi făcut-o pe o masă, arătînd-o doar ca o curgere în acea aliterație perpetuă între apa fără de consistență unde mîinile nu puteau să o capteze și sticla fără de fluiditate în care cerul gurii n-ar putea să se bucure de ea". [2] Sticlă = apă solidificată, apă = cristal lichid și curgător, aici, printr-un artificiu tipic baroc, substanțele aflate în contact își schimbă între ele predicatele pentru a intra în acea relație de „metaforă reciprocă" [3] pe care Proust o numește în chip îndrăzneț *aliterație :* îndrăzneală legitimă, căci este vorba, ca și în figura poetică, de o coincidență dintre analog și contiguu ; îndrăzneală revelatoare, întrucît aici consonanța lucrurilor se înlănțuie cu minuțiozitate precum aceea a cuvintelor într-un vers, pur *efect de text* culminînd tocmai cu această lichidă și transparentă sintagmă autoilustrativă : *aliterație perpetuă.*

De altfel, tocmai pe ambiguitatea acestor fenomene de limbaj se sprijină adesea Proust pentru a motiva printr-o legătură pur verbală acele metafore ale sale care nu se bazează pe o contiguitate „reală". Se știe, de exemplu, că

---

[1] *Figures II*, pp. 232—247. Iluzia semantică (denunțată mai tîrziu de Proust însuși) constă, într-adevăr, în a citi ca analogică legătura dintre semnificat și semnificant, care nu e decît o asociere convențională ; cratilismul interpretează semnele (Numele) ca pe niște „imagini", adică, în mod tipic, o metonimie ca pe o metaforă.

[2] I, p. 168.

[3] B. Migliorini, *La Metafora reciproca, Saggi linguistici*, Florența, 1957, pp. 23—30.

acea comparaţie dintre sala Operei şi adîncimile submarine, cu care începe *Guermantes*, este pe de-a-ntregul agăţată parcă de cuvîntul *baignoire*[1] (el însuşi metaforă uzuală) care, prin sensul său dublu, pune în comunicare directă cele două universuri, şi a cărui simplă enunţare de către un controlor declanşează pe dată întreaga metamorfoză: „Coridorul care-i fu arătat după pronunţarea cuvîntului *baignoire*, şi pe care începu să-l străbată, era umed şi cu pereţii crăpaţi, şi părea să ducă la nişte grote marine, în împărăţia mitologică a nimfelor apelor".[2] Dar însăşi lungimea unor astfel de efecte (şase pagini în acest caz) şi modul cum se extind din aproape în aproape asupra unui număr crescînd de obiecte (zeiţe ale apelor, tritoni bărboşi, piatră lustruită, algă netedă, perete de acvariu etc.) dau în cele din urmă cititorului iluzia unei continuităţi, şi deci a unei proximităţi, între lucrul cu care se compară şi lucrul comparat, acolo unde nu există decît multiplicarea punctelor lor de analogie şi consistenţa unui text ce pare să se justifice (să se confirme) prin însăşi proliferarea sa.[3] Astfel s-ar explica poate preferinţa marcată a lui Proust pentru *succesiunea* de metafore sau comparaţii. Foarte rar întîlnim la el acele apropieri fulgurante sugerate de un singur cuvînt, cărora retorica clasică le rezervă în exclusivitate termenul de metaforă. Totul se petrece ca şi cum pentru el relaţia de analogie trebuie să se consolideze întotdeauna (deşi adesea în mod inconştient), sprijinindu-se pe un raport mai obiectiv şi mai sigur: cel pe care îl întreţin în continuitatea spaţiului — spaţiul lumii, spaţiul textului — lucrurile învecinate şi cuvintele înlănţuite.

---

[1] Cadă de baie; lojă de teatru la parter. (N.T.)

[2] II, p. 38.

[3] „Succesiunea metaforelor derivate verifică, prin exercitarea repetată a funcţiei referenţiale, justeţea metaforei primare. Metafora înlănţuită *(filée)* dă cititorului care o decodează o impresie crescîndă de proprietate" (Michel Riffaterre, *La Métaphore filée dans la poésie surréaliste*, *Langue française*, sept. 1969, p. 51). Trebuie dealtfel să observăm, în episodul serii petrecute la Operă, prezenţa, în părul prinţesei, a unui obiect luat efectiv din universul submarin, şi care face aşadar, ca şi cuvîntul *baignoire*, legătura între spaţiul comparat şi spaţiul cu care se compară: „o plasă pentru păr făcută din acele scoici albe ce pot fi pescuite în unele mări sudice, şi care erau amestecate cu perle, mozaic marin abia ieşit din valuri..." (p. 41).

Scanned with CamScanner

Totuşi un demers invers se manifestă în experienţa capitală a memoriei involuntare, care, după cum se ştie, constituie pentru Proust fundamentul însuşi al recurgerii la metaforă, în virtutea echivalenţei foarte simple conform căreia metafora este pentru artă ceea ce reminiscenţa este pentru viaţă, apropiere a două senzaţii prin „miracolul unei analogii". [1] În aparenţă, nu există într-adevăr decît pură analogie în mecanismul reminiscenţei, care se sprijină pe identitatea de senzaţii resimţite la foarte mare distanţă una de cealaltă, în timp şi / sau în spaţiu. Între camera mătuşii Léonie de odinioară şi apartamentul parizian de acum, între baptisteriul bisericii San-Marco de altădată şi curtea palatului Guermantes de astăzi, nu există decît un singur punct de contact şi comunicare : gustul prăjiturii muiate în ceaiul de tei, poziţia piciorului în echilibru nestabil pe dalele inegale. Aşadar, nimic mai diferit de analogiile sugerate printr-o proximitate spaţio-temporală pe care le-am întîlnit pînă acum : în aparenţă, metafora este aici epurată de orice metonimie.

Dar nu va mai fi aşa în clipa următoare. Sau mai bine zis, ea nu a fost niciodată astfel, şi numai o analiză ulterioară ne permite să afirmăm că reminiscenţa „a început" prin ceea ce această analiză desemnează ca fiindu-i „cauză". De fapt, experienţa reală începe nu prin sezisarea unei identităţi de senzaţie, ci printr-un sentiment de „plăcere", de „fericire" care apare mai întîi „fără noţiunea cauzei sale" [2] (şi se ştie că atunci cînd e vorba de anumite experienţe ratate, ca aceea privitoare la copacii din Hudimesnil, această noţiune va rămîne iremediabil în umbră). Din acest moment, cele două experienţe exemplare cunosc o desfăşurare întrucîtva divergentă : în *Swann*, plăcerea rămîne nespecificată pînă în clipa cînd este identificată senzaţia-sursă : numai atunci, dar „imediat", ea se îmbogăţeşte cu o întreagă suită de senzaţii conexe, care trec de la ceaşca cu ceai de tei la cameră, de la cameră la casă, de la casă la sat şi la întregul „ţinut" ; în *Le Temps retrouvé*, „fericirea" simţită conţine de la început în ea însăşi o specificare

[1] III, p. 871.
[2] I, p. 45.

senzorială, „imagini evocate", azur adînc, răcoare, lumină, care desemnează Veneţia înainte chiar ca senzaţia comună să fi fost reperată ; şi la fel se va întîmpla cu amintirea haltei de cale ferată, înzestrată imediat cu atribute (miros de fum, răcoarea pădurii) ce se revarsă mult peste limitele ciocnirii dintre două zgomote ; şi tot astfel se întîmplă şi cu viziunea Balbecului (azur salin, umflîndu-se în chip de mamele albăstrii), provocată de contactul cu şervetul scrobit, şi cu aceea (Balbec seara) suscitată de un zgomot de apă curgînd pe canal. Vedem deci că relaţia metaforică nu este niciodată percepută mai întîi, ba mai mult, că cel mai adesea ea nu apare decît la sfîrşitul experienţei, cheie a unui mister ce s-a desfăşurat în întregime fără ea.

Dar oricare ar fi clipa cînd se manifestă rolul a ceea ce (întrucît însuşi Proust vorbeşte despre „deflagraţia amintirii" [1]) am putea numi foarte bine *detonator* analogic, esenţialul aici este să observăm că această primă explozie este însoţită întotdeauna, în mod necesar şi imediat, de un fel de reacţie în lanţ ce nu mai acţionează prin analogie, ci prin contiguitate, şi care este tocmai momentul cînd contagiunea metonimică (sau, pentru a folosi termenul lui Proust însuşi, *iradiaţia* [2]) înlocuieşte continuînd-o, evocarea metaforică. „Interesul lui Proust pentru impresiile senzoriale, scrie Ullmann, nu se mărginea la calitatea lor intrinsecă şi la analogiile pe care le sugerau : el era în egală măsură fascinat de capacitatea lor de a evoca alte senzaţii şi ansamblul contextului de experienţă căruia îi erau asociate. De unde importanţa senzaţiilor în procesul memoriei involuntare". [3] Felul în care „contextul de experienţă" numit Combray, Balbec sau Veneţia este reamintit fiinţei începînd cu o senzaţie infimă, „picătură aproape impalpabilă" suportînd, fără să se clatine, „edificiul imens al amintirii", confirmă îndeajuns exactitatea acestei observaţii. Să adăugăm că Proust însuşi, deşi dă impresia că nu reţine decît momentul metaforic al experienţei (poate pentru că acest moment este singurul pe care ştie să-l *numească*), insistă în mai multe rînduri asupra impor-

---

[1] III, p. 692.

[2] „Existase în mine, iradiind o mică zonă din jurul meu, o senzaţie etc." (III, p. 873).

[3] *Style in the French Novel*, p. 197.

tanței acestei lărgiri prin contiguitate. „În acest caz, ca și în toate cazurile precedente, senzația comună, spune el despre ultima experiență, încercase să recreeze *în jurul ei* locul vechi... Locul îndepărtat zămislit *în jurul* senzației comune... Aceste reînvieri ale trecutului sînt atît de *totale* încît ne solicită *nu numai* ochii... ele ne invadează nările... voința... întreaga noastră ființă..." Proust revine ceva mai departe asupra ideii, pentru a repeta că *nu numai* vederea mării, ci și mirosul camerei, viteza vîntului, dorința de a lua masa, incertitudinea între diferite plimbări, toate acestea (ce reprezintă întregul Balbec) sînt „*legate* de senzația dată de pînză" (de șervetul scrobit), adăugînd într-un mod încă și mai prețios, pentru demonstrația noastră, că „inegalitatea celor două dale *prelungise* imaginile uscate și subțiri pe care le aveam despre Veneția *în toate sensurile și în toate dimensiunile*, cu toate senzațiile pe care le trăisem acolo, *racordînd* biserica cu piața, canalul cu debarcaderul, și cu tot ceea ce ochii văd ca lume a dorințelor, ce nu poate fi văzută decît de suflet".[1] Să reamintim, în sfîrșit, felul cum diferitele elemente ale decorului din Combray „se aplică" succesiv unele altora — pavilionul, casa, orașul, piața, drumurile, parcul, rîul Vivonne, biserica și locuitorii.[2] Dacă „picătura" inițială a memoriei involuntare este de natură metaforică, „edificiul amintirii" este în întregime metonimic. Și, în treacăt fie spus, există tot atît „miracol" în cea de-a doua formă de asociație cît și în prima, și numai o ciudată prejudecată „analogistă" putea să stîrnească atîta uimire în privința uneia și atît de puțină în privința celei de a doua. Să considerăm așadar lucrurile și altminteri: adevăratul miracol proustian nu constă în faptul că o prăjitură muiată în ceai are același gust cu o altă prăjitură muiată în ceai, și că trezește amintirea acesteia,

---

[1] III, pp. 874—876, sublinierea noastră. În *Swann*, în legătură cu toaletele doamnei Swann, și cu decorul în care trăiește, Proust vorbea de „*solidaritatea* existentă între diferitele părți ale unei amintiri, pe care memoria noastră le menține în echilibru într-o *îmbinare* căreia nu ne este îngăduit nici să-i sustragem și nici să refuzăm ceva" (I, p. 426, sublinierea noastră).

[2] I, p. 47. În legătură cu alte reminiscențe, Proust mai spune că simte în străfundurile ființei sale „pămînturi salvate de la uitare, care se zvîntă și se reîncheagă" (I, p. 67).

Scanned with CamScanner

ci mai degrabă în faptul că o dată cu această a doua prăjitură reînvie amintirea unei camere, a unei case, a unui oraş întreg, şi că acest vechi loc este capabil, timp de o secundă, „să zdruncine soliditatea" locului actual, să-i forţeze uşile şi să-i zgîlţîie mobilele. Or, se întîmplă că tocmai acest miracol — vom reveni îndată asupra lui — întemeiază, mai bine zis *constituie* „imensul edificiu" al povestirii proustiene.

Poate părea abuziv să numim „metonimie", parcă pentru plăcerea unei simetrii factice, această solidaritate a amintirilor care nu comportă nici un efect de substituţie, şi care deci nu poate intra pentru nici un motiv în categoria tropilor studiaţi de retorică. Ar fi fără îndoială suficient să răspundem că în cazul de faţă ceea ce ne interesează este tocmai natura raportului semantic şi nu forma figurii, şi să amintim că Proust însuşi a dat exemplul unui asemenea abuz, botezînd metaforă o figură care nu este de cele mai multe ori la el decît o comparaţie explicită şi fără substituţie ; astfel încît efectele de contagiune despre care am vorbit sînt aproape echivalentul, pe axa contiguităţilor, a ceea ce sînt „metaforele", proustiene pe axa analogiilor — fiind, deci, faţă de metonimia strictă ceea ce sînt metaforele proustiene faţă de metafora clasică. Dar trebuie să mai spunem totodată şi că evocarea prin contiguitate este uneori împinsă de Proust pînă la limitele substituţiei. Ullmann citează în mod oportun o frază din *Swann :* „Acea răcoare întunecată a camerei... oferea imaginaţiei mele spectacolul total al verii" [1]. Senzaţia-semnal devine destul de repede la Proust un fel de *echivalent* al contextului căruia îi este asociată, tot astfel cum „mica frază" a lui Vinteuil a devenit pentru Swann şi Odette „parcă imnul naţional al iubirii lor [2]" : cu alte cuvinte, emblema ei. Şi trebuie să observăm că exemplele de metafore „naturale" citate în *Le Temps retrouvé* sînt de fapt, în mod tipic, substituţii sinecdotice : „Natura... nu era oare ea însăşi un început de artă, ea care nu-mi îngăduise adesea să cunosc frumuseţea unui lucru decît printr-un altul, amiaza la Combray prin dangătul clopotelor, dimineţile de la Doncières prin

1 *Op. cit., cf.* I, p. 83.
2 I, p. 218.

gîlgîitul apei din caloriferul nostru ?“ [1] În sfîrşit, fenomenul de *deplasare* metonimică, binecunoscut în psihanaliză, joacă uneori un rol important în însăşi tematica povestirii proustiene. Ştim cum admiraţia lui Marcel pentru Bergotte îi sporeşte dragostea pentru Gilberte, sau cum această dragoste însăşi se revarsă asupra părinţilor fetei, asupra numelui, casei, cartierului lor ; sau cum pasiunea lui pentru Odette, care locuieşte în strada La Pérouse, face din Swann un client al restaurantului cu acelaşi nume : avem aşadar aici omonimie pe metonimie. Aceasta este „retorica“ dorinţei. În mod mai masiv, tema sexuală se află la origine legată, în *Combray*, de cea a alcoolului printr-o simplă consecuţie temporală : de fiecare dată cînd bunicul, spre marea disperare a soţiei sale, bea coniac, Marcel se refugiază în „cămăruţa ce miroase a stînjenei“, loc privilegiat al plăcerilor sale vinovate ; mai apoi, culpabilitatea sexuală conştientă a eroului dispare aproape în întregime, înlocuită (mascată) fiind de culpabilitatea relativă la excesele de alcool, motivate de boala sa, dar care o îndurerează atît de mult pe bunica lui, evident substitut (el însuşi metaforico-metonimic) al mamei ; durere şi culpabilitate ce par întrutotul disproporţionate dacă nu percepem valoarea emblematică a acestei „slăbiciuni“. [2]

Există deci la Proust o complicitate foarte frecventă între relaţia metaforică şi relaţia metonimică, fie că prima se adaugă celei de-a doua ca un fel de interpretare supradeterminantă, fie că a doua, în experienţele de „memorie involuntară“, ia locul primei pentru a-i spori efectul şi importanţa. Această situaţie ne obligă, mi se pare, la două observaţii, dintre care una se situează la nivelul micro-structu-

---

[1] III, p. 889.

[2] A se vedea mai ales I, pp. 12, 497 şi 651—652. Această temă a culpabilităţii revine şi în II, pp. 171—172, unde Marcel, beat îşi vede într-o oglindă imaginea „hidoasă“, imagine a unui „eu groaznic“. Dar cel mai puternic semn de legătură dintre „excesele“ alcoolice şi culpabilitatea sexuală (oedipiană) este fără îndoială fraza în care, după ce Marcel îşi anunţă mama că vrea să se căsătorească cu Albertine, înfăţişarea preocupată a mamei este comparată cu „înfăţişarea pe care o avusese la Combray prima oară cînd se resemnase să petreacă noaptea alături de mine, înfăţişare care în acea clipă semăna extraordinar cu aceea a bunicii cînd îmi îngăduia să beau coniac“ (II, p. 1131).

Scanned with CamScanner

rilor stilistice, iar cealaltă la cel al macro-structurii narative.

Prima observaţie. Am amintit anterior că exemplele citate îndată după faimoasa frază întru glorificarea metaforei ilustrau mai curînd principiul metonimiei. Dar trebuie acum să privim mai îndeaproape însăşi această frază. „Putem face, scrie Proust, să se succeadă la infinit într-o descriere obiectele care figurau în locul descris, dar adevărul nu va începe decît în clipa cînd scriitorul va lua două obiecte diferite, va stabili raportul dintre ele, analog în lumea artei cu raportul unic al legii cauzalităţii din lumea ştiinţei, şi le va fereca în verigile necesare ale unui stil frumos ; chiar, ca şi în viaţă, cînd, apropiind o calitate comună a două senzaţii, el va pune în evidenţă esenţa lor comună, reunindu-le pentru a le sustrage contingenţelor timpului, într-o metaforă". Este de la sine înţeles că „raportul" ce trebuie stabilit între „două obiecte diferite" este raportul de analogie care pune în evidenţă „esenţa lor comună". Mai puţin evident, dar aproape indispensabil pentru coerenţa enunţului, este că aceste două obiecte fac parte din colecţia obiectelor care „figurau" (împreună) în locul ce urmează a fi descris : cu alte cuvinte, că raportul metaforic se stabileşte între doi termeni legaţi deja printr-o relaţie de contiguitate spaţio-temporală. Astfel (şi numai astfel) se explică faptul că „stilul frumos", adică stilul metaforic, se caracterizează aici printr-un efect de concatenaţie şi de necesitate („verigi necesare"). Soliditatea indestructibilă a scriiturii, a cărei formulă magică pare să o caute Proust aici („numai metafora poate da un fel de *eternitate* stilului", va spune el în articolul său despre Flaubert)[1], nu poate rezulta numai din legătura orizontală stabilită de către traiectul metonimic ; dar nu vedem nici cum ar putea fi asigurată numai de legătura verticală a raportului metaforic. Numai întretăierea lor poate sustrage obiectul descrierii, şi descrierea însăşi, „contingenţelor timpului", adică oricărei contingenţe ; numai încrucişarea unei trame metonimice cu un lanţ metaforic asigură coerenţa, coeziunea „necesară" a *textului.* Această metaforă ne este pe jumătate sugerată de cea folosită de Proust : „verigi", ochiuri, plasă, ţesă-

[1] *Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 586 (sublinierea noastră).

tură. Dar imaginea la care Proust însuşi recurge cu predilecţie este de un ordin mai substanţial: este motivul „contopirii", al *omogenului*. Să ne amintim că pentru el „frumuseţea absolută" a anumitor pagini constă „într-un fel de contopire, de unitate transparentă, în care toate lucrurile, pierzîndu-şi aspectul lor prim de lucruri, se orînduiesc unele lîngă celelalte într-un fel de ordine, pătrunse de aceeaşi lumină, văzute unele într-altele, fără ca un singur cuvînt să rămînă în afară, refractar la această asimilare... Presupun că aceasta este ceea ce numim Vernisul Maeştrilor".[1] Vedem că şi aici calitatea stilului depinde de o „asimilare" stabilită între obiecte coprezente, între „lucruri" care, pentru a-şi pierde „aspectul lor prim de lucruri", deci caracterul contingent şi dispersat, trebuie să se reflecteze reciproc şi să se absoarbă, „orînduite unele alături de celelalte" (contiguitate), şi totodată „văzute unele în celelalte" (analogie). Dacă acceptăm, aşa cum propune Roman Jakobson[2], să caracterizăm parcursul metonimic ca fiind dimensiunea propriu-zis prozaică a discursului, iar parcursul metaforic ca fiind dimensiunea sa poetică, va trebui să vedem în scriitura proustiană tentativa extremă în direcţia acestei stări mixte, asumînd şi activînd din plin cele două axe ale limbajului, scriitură pe care ar fi desigur derizoriu să o numim „poem în proză" sau „proză poetică" şi care ar constitui, în mod absolut şi în sensul deplin al termenului, Textul.

A doua observaţie. Dacă măsurăm importanţa contagiunii metonimice în procesul imaginaţiei proustiene, şi mai ales în

---

[1] *Correspondance*, Plon, II, p. 86. Să mai amintim şi această formulare a aceluiaşi ideal: „În stilul lui Flaubert, de exemplu, toate părţile realităţii sînt convertite în una şi aceeaşi substanţă, cu suprafeţe vaste, cu o reverberaţie monotonă. N-a mai rămas nici o impuritate. Suprafeţele au căpătat proprietatea de a reflecta. Toate lucrurile apar aici zugrăvite, dar prin reflectare, fără a li se altera substanţa omogenă. Tot ceea ce era diferit a fost preschimbat şi absorbit" *(Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 269). Întîlnim acelaşi efect de unificare substanţială, de astă dată în pictură, în această variantă a volumului *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*: „Ca şi în tablourile lui Elstir... unde cea mai modernă casă din Chartres este *consubstanţializată*, prin aceeaşi lumină care o pătrunde, prin aceeaşi «impresie», cu catedrala..." (I, p. 968, subliniat de noi).

[2] *Essais de linguistique générale*, pp. 66—67.

Scanned with CamScanner

ceea ce priveşte experienţa memoriei involuntare, sîntem siliţi să deplasăm întrucîtva întrebarea inevitabilă care-şi află un ecou la Maurice Blanchot în *Le Livre à venir* [1]: cum a trecut Proust de la „proiectul său originar, de a scrie un roman alcătuit din momente poetice", la această povestire (aproape) continuă care este *À la recherche du temps perdu?* Blanchot se grăbeşte să răspundă că esenţa acestor momente „nu constă în aceea că sînt punctiforme", şi poate că acum ştim întrucîtva mai bine pentru ce. În adevăr, Proust nu a intenţionat poate niciodată să scrie o carte alcătuită dintr-o colecţie de extaze poetice. *Jean Santeuil* este cu totul altceva, şi nici chiar pagina celebră în care naratorul, substituindu-se într-un chip atît de imperios eroului său (şi întreaga *Căutare* se află în această mişcare), afirmă că nu a scris „decît atunci cînd un trecut reînvia dintr-o dată într-o mireazmă, într-o priveliştе pe care le făcea să izbucnească şi deasupra căruia palpita imaginaţia, şi cînd această bucurie mă inspira" [2] nici chiar această pagină nu ne autorizează să considerăm lucrurile astfel: trecutul „reînviat" printr-o întîlnire de senzaţii nu este atît de „punctiform" ca întîlnirea însăşi, şi uneori doar o singură — şi infimă — reminiscenţă poate fi deajuns pentru a declanşa, datorită iradiaţiei metonimice care o însoţeşte, o mişcare de anamneză de o incomensurabilă amplitudine. Or, tocmai aceasta se întîmplă în *À la recherche du temps perdu.*

Există într-adevăr o ruptură foarte pronunţată, în prima parte din *Swann (Combray)*, între primul capitol, aproape în exclusivitate consacrat acelei scene originare şi obsedante numită de Proust „teatrul şi drama culcării mele", scenă rămasă vreme îndelungată în memoria naratorului ca singura amintire din Combray ce nu s-a scufundat niciodată în uitare, scenă *imobilă* şi într-un anume sens „punctiformă", în care naraţiunea se închide şi se împotmoleşte fără vreo speranţă de ieşire parcă —, şi cel de-al doilea capitol unde, acestui Combray vertical al obsesiei repetitive şi al „fixaţiei" („crîmpei luminos ivit din nedesluşite întunecimi" redus la salonaşul şi la sufrageria în care este primit domnul Swann,

[1] *L'Expérience de Proust*, pp. 18—34.
[2] Pléiade, p. 401.

la scara „detestată", la camera în care Marcel aşteaptă cu deznădejde sărutul matern), i se substituie, în sfîrşit, cu spaţiul său extensibil, cu „cele două ţinuturi" ale lui, cu plimbările sale alternate, acel Combray orizontal al geografiei infantile şi al calendarului familial, punct de plecare şi început al adevăratei mişcări narative. Această ruptură, această schimbare de registru şi de regim fără de care romanul proustian n-ar avea pur şi simplu *loc*, constă evident în „reînvierea" oraşului Combray prin memoria involuntară, adică, în mod indisolubil, prin „miracolul unei analogii", şi prin celălalt miracol care vede (scoate la iveală) întreaga copilărie — „oraş şi grădini", spaţiu şi timp — şi, după ea, „prin asocierea amintirilor", o întreagă viaţă (şi alte cîteva), prin mijlocirea unei cești de ceai. Acest efect paradoxal al reminiscenţei, care constă totodată din imobilizare şi din impuls, oprire bruscă, deschidere traumatică (deşi „minunată") a timpului trăit (extaz metaforic) şi efuziune totodată nestăvilită şi continuă a timpului „regăsit", adică retrăit (contagiune metonimică), se manifesta deja în chip decisiv într-o frază care serveşte drept *motto* romanului *Jean Santeuil :* „Pot oare numi această carte un roman ? E mai puţin poate decît atît, şi mult mai mult, este esenţa însăşi a vieţii mele, culeasă fără alt adaos, *în acele ceasuri de ruptură în care se scurge*" [1]. Rană a prezentului, efuziune a trecutului, adică (întrucît „timpurile" sînt totodată şi *forme*) : suspendare a discursului şi naştere a povestirii. Fără metaforă, spune (aproximativ) Proust, nu există adevărate amintiri ; adăugăm pentru el (şi pentru noi toţi) : fără metonimie, nu există înlănţuire de amintiri, povestire, roman. Căci metafora este cea care regăseşte Timpul pierdut, dar metonimia este cea care îl însufleţeşte, şi îl pune din nou în mişcare : redîndu-l lui însuşi şi adevăratei lui „esenţe", care este propria-i fugă şi propria-i Căutare. Aşadar aici, şi numai aici — prin metaforă dar *în metonimie* —, aici începe Povestirea.

[1] Pléiade, p. 181 (sublinierea noastră).

Scanned with CamScanner

CUPRINS

Prefață 7
„AURUL CADE SUB FIER“ 13
VÎRTEJ ÎNCREMENIT 22
FERICIREA LUI MALLARMÉ ? 41
UTOPIA LITERARĂ 50
PSIHOLECTURI 59
STRUCTURALISM ȘI CRITICĂ LITERARĂ 64
FIGURI 85
TĂCERILE LUI FLAUBERT 100
LITERATURA CA ATARE 118
RAȚIUNEA CRITICII PURE 129
LITERATURA ȘI SPAȚIUL 143
FRONTIERE ALE POVESTIRII 148
VEROSIMIL ȘI MOTIVAȚIE 166
LE JOUR, LA NUIT 192
LIMBAJ POETIC, POETICĂ A LIMBAJULUI 213
„STENDHAL“ 240
CRITICĂ ȘI POETICĂ 273
POETICĂ ȘI ISTORIE 277
METONIMIA LA PROUST 286

Scanned with CamScanner

Studiile lui Gérard Genette reprezintă o „cercetare totodată critică (înrudită cu critica literară), teoretică (militînd pentru o teorie a literaturii, obiect atît de neglijat în Franța), practică (aplicată la anumite opere), epistemologică (propunînd, datorită textului, o nouă dialectică a particularului și a generalului) și pedagogică (îndemnînd la înnoirea literaturii și oferind mijloacele apropriate acestei înnoiri)".

R. BARTHES

GÉRARD GENETTE (n. 1930) — considerat unul dintre principalii reprezentanți ai analizei structurale și ai teoriei formelor literare — este director de studii la École pratique des Hautes Études și co-director al revistei și colecției *Poétique*. A publicat: *Figures I* (1966), *Figures II* (1969), *Figures III* (1972), *Mimologiques. Voyages en Cratylie* (1976).

Scanned with CamScanner